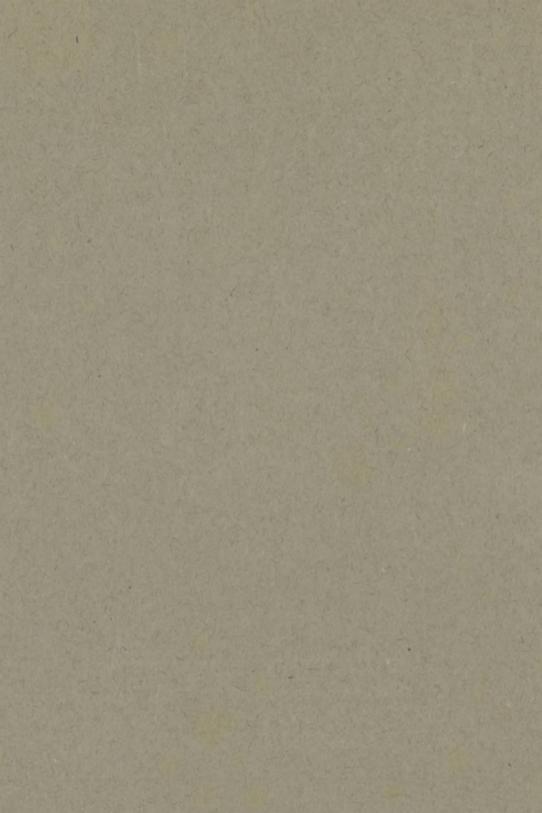
ROCZNIK KRAKOWSKI



WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA MIŁOŚNIKÓW HISTORYI I ZABYTKÓW KRAKOWA * TOM X. * REDAKTOR PROF. DR. STANISŁAW KRZYZANOWSKI





ROCZNIK KRAKOWSKI



W Y D A W N I C T W O T O W A R Z Y S T W A M I Ł OŚNIKÓ W H I S T O R Y I I Z A B Y T K Ó W K R A K O W A * T O M X. * R E D A K T O R PROF. DR. STANISŁAW KRZYŻANOWSKI

FELIKS KOPERA

WIT STWOSZ

W KRAKOWIE

Biblioteka Jagiellońska



1000566961

ODBITO W DRUKARNI "CZASU" W KRAKOWIE R. P. MCMVII POD ZARZĄDEM ALEKSANDRA ŚWIERZYŃSKIEGO.

8 P P F O P III (FOEN) ON [III]

pracy niniejszej nie miałem zamiaru dawać czytelnikowi ani wiele wiadomości z historyi kultury, ani zaznajamiać go z archeologią — bynajmniej: moim zamiarem było przedstawić dzieła znakomitego rzeźbiarza tak, jak je rozumiem i odczuwam na tle współczesnego Stwoszowi rozwoju form. Analiza artystyczna, szukanie tego, co piękne i co do duszy naszej mimo odległości wieków i tak wielkiego postępu sztuki przemawiać powinno, to moje zadanie.

Nie zamierzałem również wyszukiwać nieznanych dzieł mistrza i pomnażać wątpliwości, chodziło mi przedewszystkiem o rzeczy znane, wielkie i piękne; zrozumieć te dzieła wystarczy, by mieć pojęcie o człowieku, jego geniuszu twórczym, jego dążeniach i ideałach.

W życiorys Stwosza wnikałem o tyle, o ile trzeba było przedstawić jego życie — aby to życie związać z dziełami.

Ważną i istotną zdobyczą niniejszej książki, to materyał illustracyjny t. j. reprodukcye dzieł artysty a zwłaszcza ołtarza Maryackiego. Zbliżą one bez porównania więcej czytelnika do twórcy, aniżeli najlepszy tekst, a na tem przedewszystkiem mi zależy. To też winniśmy księdzu infułatowi Józefowi Krzemieńskiemu, Archipresbiterowi kościoła Najśw. P. Maryi podziękowanie za uprzejmość jak najdalej idącą, kiedy szło o zdjęcia fotograficzne z ołtarza Maryackiego, tembardziej że trzeba było do tego celu stawiać rusztowanie i narażać duchowieństwo na kilkutygodniową niedogodność.

Po raz pierwszy publikujemy cały szereg szczegółów z grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Tak z powodu konstrukcyi grobowca jak jego położenia okazała się konieczność odlania zabytku tego w gipsie, aby go następnie szczegółowo sfotografować. Odlew wykonał p. Władysław Eliasz a fotografie tak z grobowca jak z ołtarza Maryackiego zdjął p. Antoni Pawlikowski.



Stanowisko Stwosza w sztuce. Data i miejsce urodzenia. Pochodzenie, wątpliwości. Pobyt w Krakowie w latach 1463—1474. Rodzina, krewni artysty i ich siedziby. Wyjazd do Norymbergi i pobyt tamże do r. 1477.

it Stwosz urodził się około roku 1438 a umarł w r. 1533, przeżył zatem prawie cały wiek 1). Czas jego życia jest dla historyka sztuki nadzwyczaj ciekawy. Epoka to ostatniego blasku gotyku a zarazem świtu i tryumfu nowej sztuki, sztuki odrodzenia, – następnie jej świetnego pochodu na północ. Działalność pierwszej połowy życia artysty rozwineła sie w Krakowie, kiedy renesans w tym pochodzie nie dotarł jeszcze do Polski i kiedy gotycki styl panował tu wszechwładnie. Wit Stwosz przeżywającemu się gotykowi nadał samodzielną forme, która była oddźwiękiem jego osobistego temperamentu, dźwięk ten poniekąd dostrajał się do rysów charakterystycznych naszego narodu. Odrębność twórczości Wita Stwosza od sztuki niemieckiej i usposobjenja germańskiej rasy zauważyli sami niemieccy uczeni: "Jest

on mistrzem", powiada jeden z nich, "u którego nie dostrzega się rysów charakterystycznych właściwych niemieckiemu narodowi: gorąca popędliwość i niespokojna porywczość tego artysty, to raczej cechy właściwe Polakom lub Francuzom"²).

W każdym razie ten odrębny styl wyrobił sobie artysta w Polsce i tu stworzył główne dzieło swego życia, ołtarz Maryacki. Tu miał szczęśliwsze warunki bytu i tu najwięcej żył artystycznem życiem.

Czy urodził się w Norymberdze, czy w Krakowie lub też w Harro w Siedmiogrodzie, niewiadomo.

Za Norymbergą przemawiałaby ta okoliczność, że w r. 1477 Stwosz zrzekł się prawa obywatelstwa w temże mieście, aby przenieść się do Krakowa³). Skoro

²) R. Vischer, Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart, 1886, str. 204. Daun, Veit Stoss. Leipzig, 1903, str. 1.

¹) Data urodzin Stwosza nie jest pewną. Neudörfer (Des Johann Neudörfer. Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547... nach den Handschriften herausgegeben von Dr G. W. K. Lochner w "Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance" t. X. Wien 1875, str. 84), który Stwosza osobiście znał, podaje, że umarł mając lat 95, a zatem urodził się r. 1438. Zdaje się, że Neudörfer podał okrągłą cyfrę a więc przybliżoną, jakiemi są częstokroć w statystyce cyfry urodzin i śmierci podzielone przez 5 i 10.

³⁾ Że w dokumencie erekcyjnym ołtarza Maryackiego, umieszczonym w puszce przed ołtarzem a publikowanym w Sprawozdaniach Komisyi hist. szt. Akad. Um. przez Lepszego w rozprawie "Pacyfikał sandomierski" t. V. str. 97-98, nazywają Wita Stwosza magister Almanus de Norimberga, to niczego nie dowodzi. Dokument sporządzono 1533, wtedy Wit Stwosz na stałe osiadł w Norymberdze i dlatego uchodził w Krakowie za obywatela Niemiec, zresztą temu dowodowi można przeciwstawić fakt, że w Norymberdze Stwosza nazywano Polakiem. (zob. Neudörfer I. c.) Tamże podaje Lochner str. 84 wiadomość o opuszczeniu przez Stwosza w r. 1477 Norymbergi i przesiedleniu się do Krakowa.

zatem był obywatelem Norymbergi, wnoszą, że jest to jego rodzinne miasto. Czy jednak ruchliwy ten człowiek urodziwszy się gdzieindziej, nie osiadł na jakiś czas w Norymberdze i nie uzyskał tu obywatelstwa? Nie było o to trudno podówczas i często się to praktykowało¹). Ważniejszy jest inny fakt. W norymberskich aktach miejskich pojawia się r. 1415 nazwisko Michała Stossa, pasamonika, który w tym roku został obywatelem Norymbergi. Może być, że jestto ojciec albo krewny Wita²). Innych wiadomości dla poparcia pochodzenia artysty z Norymbergi nie mamy.

Daleko więcej materyału dostarczaja krakowskie księgi miejskie. Zapisano tam pod r. 1474, że Stanisław Stwosz wstapił w Krakowie do pracowni złotnika Woitka na naukę. Ponieważ Wit Stwosz właśnie miał syna, który nazywał się Stanisław, urodził się w Krakowie i był także złotnikiem, uznać można za rzecz pewna, że to właśnie Wit Stwosz umieszcza w tym roku syna swego w krakowskim warsztacie złotniczym: bawił więc podówczas w Krakowie. I to nie tylko tyle. Chłopiec wstępując na naukę do warsztatu miał co najmniej lat 10, a skoro urodził się w Krakowie, musiał więc Wit Stwosz r. 1464 być żonaty i w tym roku także przebywał w tem mieście. Stanisław był, jak się zdaje, najstarszym jego synem, to też jest bardzo prawdopodobnem, że Wit Stwosz ożenił sie w Krakowie koło r. 1463 a zatem mając lat 26 i bawił w tem mieście przynajmniej od r. 1463 do 1474 ³). Umieściwszy chłopca u złotnika Wojtka, wyjechał do Norymbergi i przebywał tam do r. 1477, poczem opuścił Norymbergę a wtedy w aktach norymberskich pod tymże rokiem napisano najwyraźniej, że Stwosz zrzeka się obywatelstwa ³). Takie przedstawienie rzeczy wydaje się nam najprawdopodobniejsze.

Dzięki zapewne stosunkom, jakie artysta wyrobił sobie w czasie pobytu w Krakowie, wezwano go z Norymbergi do postawienia ołtarza Maryackiego a widocznie Stwoszowi nie powodziło się w tem ostatniem mieście, skoro nie tylko rodziny tam nie sprowadził, ale miasto to porzucił i na wezwanie przybył do Krakowa.

Wszystkie te wnioski wysnute ze skromnych archiwalnych zapisek przemawiają za przypuszczeniem, że Wit Stwosz w Krakowie spędził młodość, że w tem mieście założył ognisko domowe a może nawet tu się urodził.

Możliwem jest również, że artysta urodził się w Harro wsi położonej przy trakcie, który wiódł wśród siedzib saskich przez miasta Schösburg, Medias i Hermannstadt na zachód. Z Harro pochodził brat jego Maciej. To też wbrew temu, cośmy wyżej powiedzieli, przypuszczaćby można, że rodzice Stwosza tam mieszkali, tem bardziej, że jego synowie także osiadają wśród Sasów siedmiogrodzkich 5).

^{&#}x27;) Fakt ten, że Wita Stwosza nie znajdujemy w spisie nowoprzyjętych obywateli sporządzonym w r. 1478, podał Daun str. 3. Daun dedukuje stąd wniosek, że Wit Stwosz był stałym obywatelem tego miasta, a więc że tam się urodził. Możnaby fakt ten tłómaczyć tem, że Wit Stwosz r. 1477 zrzekł się obywatelstwa i obywatelem być przestał, a zatem go pominięto jako bawiącego w Norymberdze chwilowo. Jak nas informuje p. Adam Chmiel, archiwaryusz archiwum aktów dawnych m. Krakowa, w spisie osób,

które otrzymały krakowskie obywatelstwo także niema Wita Stwosza, coby również w tym samym stopniu dowodziło, że urodził się w Krakowie.

²) Daun, Veit Stoss, op. cit. Dr Lochner, 1. c. str. 85.

³) Lepszy, Stanislaus Stoss Goldschmied und Bildhauer in Krakau und Nürnberg. Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig 1889 str. 92.

^{&#}x27;) Neudörfer, op cit. str. 84.

⁵) Lepszy, Pacyfikał sandomierski. Spraw. Kom. hist. szt. t. V. str. 96.

Wogóle o miejscu urodzin Wita nic stanowczego powiedzieć nie umiemy...

To jednak nie ulega watpliwości, że we wszystkich tych trzech miejscowościach, w Krakowie, Norymberdze i Harro, osiedlali się Stwoszowie, przenoszac się z jednej do drugiej. Wspomniany brat Wita, zwany Szwabem, dłuższy czas bawić musiał w Harro wśród siedmiogrodzkich Niemców, skoro w Krakowie zapisano go: Mathias Stoss von Harro ein Goldschmied. Przybył on do Krakowa, jak się zdaje, dopiero r. 1482, gdy brat jego Wit, który założył warsztat, miał powodzenie i mógł go popierać. Synowie Wita, jak to wspominaliśmy, przenieśli się znów później do saskich miast w Siedmiogrodzie, jeden zaś z tych synów, Stanisław, zamieszkał stale w Krakowie. Stosunki Krakowa z Norymberga były ścisłe, oba miasta zaś łączyły trwałe węzły z niemieckiemi koloniami i miastami w Siedmiogrodzie. Z powodu geograficznego położenia był Kraków ogniwem norymbersko-siedmiogrodzkich stosunków. Wiele rodzin miało swych członków i przedstawicieli we wszystkich tych trzech miejscowościach. To też ojczyzną rodziny Stwoszów były Norymberga, Kraków i saskie miasta w Siedmiogrodzie. Dłuższy pobyt na jednej z tych ziem, węzły pokrewieństwa i powinowactwa tam zawarte urabiały charakter i indywidualność, jednem słowem: nadawały przybyszom piętno właściwe temu narodowi, wśród którego bawili i z którym węzłami powinowactwa się łączyli. Tak mogło być ze Stwoszem. Jeśli nie była polską jego krew po ojcu, to polska mogła być po matce lub babce a przytem na usposobienie jego, gdybyśmy nawet przyjęli, że urodził się na niemieckiej ziemi, mógł wpłynąć dłuższy pobyt w Polsce.

Z członków rodziny Wita Stwosza najlepiej nam znany jest jego brat Maciej Stwosz'). Z Harro wezwał go niezawodnie Wit. Może potrzebował jego rady i pomocy przy złoceniu Maryackiego ołtarza. R. 1482 przyjął ów Maciej prawo miejskie i w tymże samym roku otrzymał od brata pełnomocnictwo zastepstwa we wszystkich sprawach 2). Chociaż był przybyszem, uzyskał wkrótce niezwykła powagę wśród krakowskich złotników. Cały szereg lat wybierali go oni cechmistrzem. W warsztacie rozwinał również wybitna działalność i wykształcił znaczna ilość uczniów, przybywających do niego na nauke z różnych dzielnic Polski i Spiżu³). Dwa razy żenił się, pozostawił piecioro dzieci: z nich dwoje, Stanisław i ladwiga, otrzymali na chrzcie imiona polskich świętych 1). To jest jedyny blizki krewny Stwosza, o którym mamy nieco wiadomości.

W aktach krakowskich czytamy jeszcze nazwisko innego Stwosza: Andrzee Stoss de Stricava⁵). Osobistość ta nie jest nam znana. Może być, że pochodził on ze Strzygowej, zwanej po niemiecku Striegau, śląskiego miasta położonego na drodze wiodącej do Norymbergi, bogatego i ludnego w średnich wiekach. Imię jego zapisane po polsku Andrzee a więc Andrzej pod r. 1478. Czy jednak Andrzej Stoss był krewnym Wita, nie wiemy, jak również niczego nie można się dowiedzieć o jednym jeszcze Stwoszu żyjącym w Krakowie r. 1492, któremu było na

¹) Grabowski, Starożytnicze wiadomości o Krakowie. Kraków, 1852 str. 283, podaje nazwisko Stosche zapisane w aktach krakowskich pod r. 1433 a pod r. 1480 toż samo nazwisko w pisowni Stox, sądzę jednak, że to inna rodzina.

²) Lepszy, Pacyfikał sandomierski l. c. str. 96.

³⁾ Tenże, l. c.

¹⁾ Tenże, I. c. str. 97.

⁵⁾ Daun, str. 4.

imię Zygmunt ¹). Może być, że ten to Stwosz, albo jeszcze inny pojawia się w aktach krakowskich jako Stosch z Olbrachcic ²).

Samo nazwisko współcześni piszą najczęściej Stosz, Stoss, Stwosz. Nazwisko w tej ostatniej formie wyrył artysta na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka³), również syn jego w krakowskich aktach zapisywany jest: "Stenzel (t. j. Stanislaus) Stwosz" 4). Która z form jest pierwotna a która przekształcona, nie umiemy rozstrzygnąć.

Wiemy, że r. 1474 Stwosz bawi w Krakowie. Zaraz po tym roku, może po umieszczeniu syna w warsztacie Wojtka, wyjechał do Norymbergi i tu bawił do roku 1477 5), poczem powrócił do Krakowa i rozpoczął wybitną i płodną w owoce działalność.

- 1) Grabowski, Starożytności histor. polskie str. 446–447.
- ²) Tenże, Star. wiad. str. 283. Na tem samem miejscu podaje Grabowski wiadomość o Zygmuncie Stoszu, rotmistrzu w roku 1520. Zdaje się, że obok mieszczańskiej rodziny Stoszów istniała szlachta tego imienia tak w Polsce jak na Śląsku. Długosz (Historia ed. Przezdziecki t. IV. str. 572) podaje wiadomości o Jerzym Stoschu, ze Śląska, który r. 1436 napadł na polskie miasto Kłobucko, a który zapewne także był szlachcicem.
- a) Że napis na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka nie jest dodany później mimo renesansowego charakteru, najlepiej świadczy napis na grobowcu Piotra z Bnina. Wpływy renesansu u Stwosza, jak zobaczymy w toku pracy, są znaczne a litery o renesansowym kroju są na wskróś oryginalne i mimo ogólnego renesansowego kształtu dalekie od liter włoskiego odrodzenia. Litery u Stwosza mają własny styl, któregoby żaden fałszerz do połowy XIX w nie był w stanie odczuć.
 - 1) Lepszy, Stanislaus Stoss I. c. str. 92.
 - 5) Lochner, I. c. str. 84.



Fig. 1. Szczegół z Maryackiego ołtarza. Głowa proroka.

Gdzie się kształcił? Stan sztuki w Krakowie i Norymberdze za chłopięcych jego lat. Kto na niego oddziałał?

ształcenie się Wita Stwosza, szkoła, którą przeszedł, są dla nas zagadką. Musiał on znać niewątpliwie cały artystyczny ruch tej epoki, skoro cały ten ruch opanował. Mógł pobierać naukę w Krakowie, ale szerokie artystyczne wykształcenie zdobył niezawodnie w Niemczech a najprawdopodobniej w Norymberdze, która podówczas była wybitnem ogniskiem artystycznego ruchu.

W Krakowie nie brakło rzeźbiarzy w pierwszej połowie XV w. Snycerz Mikołaj, którego nazwisko spotyka się w księgach miejskich w latach 1412 do 1431'), już prawdopodobnie nie żył, kiedy Stwosza oddano na naukę. Jerzy, snycerz, wspominany przez też same księgi miejskie pod rokiem 1449"), mógł być jego mistrzem, ale Wawrzyniec, snycerz z Magdeburga, który roku 1460 przyjął prawo miejskie, znalazł już zapewne w 22-letnim Stwoszu towarzysza a nie ucznia.

W początkach XV wieku spotykamy w Krakowie nieznaczne zabytki rzeźby związane ściśle z architekturą w kościołach OO. Franciszkanów, OO. Dominikanów, św. Katarzyny i Bożego Ciała. Jest to dalszy ciąg rozwoju rzeźby XIV w. bez tej świetności czasów Kazimierza Wielkiego. Herb lub tu i ówdzie wyryta główka, to jedyna rzeźbiarska dekoracya.

Dopiero w połowie XV w. znać wybitny ruch artystyczny, który tem silniej sie uwydatnia, że powstał nagle i z inicyatywy jednego człowieka, Zbigniewa Oleśnickiego. On to wystawił ozdobną i wdzięczna kruchte kościoła św. Katarzyny a ściany jej wyłożył ciosem, w którym wykuto piekne arkadki. Wśród tych arkadek spotyka się drobne rzeźby, jednakże rzeźbiarz poza kompozycyę ludzkich głów i jednego posażka N. P. Maryi umieszczonego ponad portalem się nie posunał, o ile możemy sadzić z obecnego stanu zabytku. Wspomniany posażek N. P. Maryi ustawiony na ozdobionym roślinną ornamentacya kroksztynie i pod bogatym baldachimem, zwrócony nieco w lewo, przedstawia się w dochowanym dzisiai fragmencie jako piekne dzieło epoki. Madonna jest przegięta, na ręce trzyma dzieciątko Jezus. Proporcye umiał artysta zachować a draperyę ułożył starannie i z artyzmem. Postać jest smukła i miała niewatpliwie ten wdzięk, jaki widzimy u innych podobnych a lepiej dochowanych rzeźb za granica z tej samej epoki. Artysta wzorował sie na naturze odtwarzając matke z dzieciątkiem czuł przytem, że przedstawia postać Najśw. P. Maryi i pracę wykonał z pietyzmem i czcią, jaką średnie wieki żywiły dla Bogarodzicy. W tyle za głową znajduje

¹) Ambroży Grabowski, Skarbniczka naszej archeologii. Kraków, 1854, str. 38, 39, 70, 71.

²⁾ Tamże str. 71.

się nimbus, na tle którego uwydatniała się głowa w koronie. Włosy rozpuszczone okrywały ramiona. Draperya układała się w wielkich fałdach zasłaniając stopy i wiążąc się z konsolą. W swem otoczeniu był pięknym niegdyś ten zabytek. Do tego roślinną ornamentacyę i rzadkie iglice i arkadki opracowano z wielką starannością.

Płaskorzeźba przeniesiona ze zburzonej bursy Jerozolimskiej i wmurowana w ściane dziedzińca Biblioteki lagiellońskiej jest datowana i pochodzi z r. 1453 a zatem rzeźba ta powstała, gdy Stwosz miał mniej więcej 15 lat. Kompozycya, proporcye, przedstawienie ruchu, przypominaja dzieła odrodzenia, natomiast nader pomięte i z wielkim kunsztem wykonane draperye zapowiadają epokę Stwosza. Rzeźba stoi pod względem artystycznym niżej, aniżeli opisany posażek w kościele św. Katarzyny, co tłómaczy się większą trudnościa zadania i samodzielnościa kompozycyi. Parę ponadto tablic erekcyjnych, parę grobowcowych płyt mniejszej wartości, oto wszystko, co z tej epoki nas doszło.

Zabytki snycerstwa ograniczają się do mniejszej jeszcze liczby, pomimo że akta podaja nam nazwiska snycerzy tej epoki. Wprawdzie rozległe pole ich działalności, wielkie tryptyki, dopiero otworzyło się z końcem XIV w. W Krakowie jednak najwcześniejszy tryptyk pochodzi z r. 1467 a wykonano go ku ozdobie kaplicy królewskiej na Wawelu zwanej Świętokrzyską. Kiedy tryptyk ten wykonywano, Wit Stwosz niezawodnie bawił w Krakowie i miał lat 29. Dzieło to o archaicznych jeszcze formach, pełne spokoju, dość poprawne, ale bez śladu wybitnych zdolności, jest dalekie od talentu i temperamentu, który Wit do sztuki

wprowadza. Zwrócić należy uwage na wielkie podobieństwo tei rzeźby z ołtarzem w kościele św. Idziego w Bardyowie, który ostatnimi czasy przypisano Stwoszowi'). Krucyfiks rozpięty na łonie Boga Ojca jest w pojęciu, w układzie i traktowaniu ciała bardzo zbliżony do krucyfiksu tego ołtarza, dosyć klockowate figury o pomietej a mało urozmaiconej draperyi znajdujemy tu i tam, dalej widać to samo zamiłowanie w przedstawianiu typów wschodnich o zawojach i turbanach, a wreszcie te sama drobiazgowość architektonicznej dekoracyi: tu i tam przebija spokój nie tylko w układzie figur, ale także na twarzach uwydatnia się pogoda i równowaga umysłu. Chrystus na krzyżu, Matka Boska i św. Jan mają spokojne oblicza. To też oba dzieła wyszły z tej samej pracowni, ale ta pracownia nie kierował Wit Stwosz. Wyjątkiem są tylko drobne postacie zakutych w zbroje, rycerzy trzymające konsole, na których mieściły się nie istniejące dziś figurki. Proporcyami i ruchem wyodrębniają się one z całego ołtarza, aczkolwiek są z nim organicznie związane. W tych figurkach widać dażność do zachowania proporcyi, znajomość anatomii a przytem chęć do wydobycia efektownego ruchu, o co Stwoszowi zawsze chodziło: wogóle sa one pokrewne podobnym kompozycyom ołtarza Maryackiego. Jeśli tryptyk wyszedł z tej pracowni, gdzie zatrudniony był Stwosz, to figurki tak wyodrębniające się są zapewne jego dziełem.

Ołtarz kaplicy Świętokrzyskiej to jedyna rzeźba w drzewie znana nam w Krakowie z czasów, kiedy Stwosz się kształcił. Ruchu więc wielkiego w rzeźbie nie było, a tak samo działo się w zakresie architektury i malarstwa. Niemniej rozwijające

^{&#}x27;) Daun, str. 10.

się na zachodzie miedziorytnictwo, któremu oddawał się w pewnych latach artystycznej działalności Wit Stwosz, w Krakowie widocznie nie kwitło, skoro nie znajdujemy ani jednej ryciny z tych czasów.

Wit Stwosz wykształcenie swe, opanowanie całego współczesnego artystycznego ruchu zawdzięcza innemu miastu — niezawodnie Norymberdze.

Ale nie łatwo także związać działalność norymberskich artystów z wykształceniem Stwosza. Znana nam jest dokładniej jedynie działalność Michała Wohlgemuta, jako malarza i snycerza a głównie jako kierownika warsztatu, lecz był on rówieśnikiem Wita (1430-1519) a wiec nie mógł być jego mistrzem. Dochowały się wcześniejsze rzeźby w drzewie, są one jednak nie liczne, to też nie możemy nabrać silniejszego przekonania o wzorach, na których się mógł kształcić. Może mistrzem jego był rzeźbiarz kolosalnego posągu św. Krzysztofa wykonanego r. 1442 i umieszczonego na wschodniej bramie Norymbergi. Figure wykonał artysta z bezwzględnym naturalizmem: przedstawił nabrzmiałe żyły na rękach i nogach, co świadczy o obserwacyi ciała i dążności do wiernego odtwarzania. Płaszcz rozwiany i układający sie w bogate fałdy — przypomina zamiłowanie Stwosza do efektownego traktowania draperyi. Św. Krzysztofa przypisano Hansowi Deckerowi 1): jest to jedyna znana nam nieco postać z tych rzeźbiarzy, których Wit Stwosz mógł być uczniem. Temuż samemu artyście przypisują prócz posagu św. Krzysztofa przedewszystkiem złożenie do grobu w kościele św. Idziego, grupę naturalnej wielkości z r. 1446. Rozważa on kompozycyę, odczuwa moment

i stan psychiczny a przedewszystkiem stara się zbliżyć do natury i prawdy²). W dziele tem również spostrzega sie dażność do anatomicznych studyów. To Decker mógł wpoić w Wita Stwosza i w ten sposób pchnać talent ucznia na świetną drogę ²). Wohlgemut był zapewne jego starszym kolega w tej nauce. Obaj nauczyli się śmiałości kompozycyi nie wzdragającej się przed kolosalnemi przedsiewzieciami, prowadzenia warsztatu na wielką skalę, poważnego traktowania sztuki, obserwacyi natury aż do drobiazgowości, pilnego wykonania i wreszcie polichromii rzeźby działającej wspólnie ze złoceniami nadzwyczaj efektownie. Olbrzymia różnica jednakże między dziełami Wohlgemuta a Stwosza najlepiej dowodzi, co Stwosz wniósł do sztuki i co jest jego wyłaczna zdobycza. Rzeźby warsztatu Wohlgemuta sa jeszcze dziełami rekodzielnika – Stwosz jest na wskróś artysta w nowoczesnem tego słowa znaczeniu.

Jeszcze w jednej gałęzi sztuki i to sztuki podówczas najnowszej wykształcił sie Wit Stwosz w Niemczech t. j. w sztycharstwie. Drzeworyt i miedzioryt poczał sie właśnie rozwijać w XV w., ryciny bowiem pojawiają się od r. 1446. Wkrótce nabrały one wielkiego znaczenia: lud kupował je na jarmarkach i na miejscach odpustu, aby zdobić niemi mieszkania, aby z nich się uczyć i aby się niemi bawić. Artyści jednak wyciągali z tej gałęzi sztuki praktyczna korzyść. Jedni odpowiednio uzdolnieni komponowali, a drudzy o mniejszym talencje z tych kompozycyi czerpali: stąd to spotykamy wśród rycin wzory złotnicze i utwory kompozycyjne obrazów i rzeźb. Z tym ruchem artystycznym zapoznał się Wit Stwosz

¹) Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin, 1887 str. 116.

²) P. J. Rée, Nürnberg. Leipzig, 1900 (wydawnictwo Berühmte Kunststätten t. 5).

i to nie w Krakowie ale najprawdopodobniej w Niemczech. W Krakowie bowiem miedziorytnictwo widocznie się nie rozwinęło jeszcze w XV w., skoro nie znajdujemy tu ani śladu jego istnienia. Miedzioryt wprowadził do Polski Stwosz i znowu po nim nastał zastój na tem polu. Najstarsze ryciny opatrywali rytownicy monogramami a wśród tych monogramistów pierwsze miejsce zajął około roku 1460 monogramista E. S.

Marcin Schongauer nieco późniejszy wykonał cały szereg znakomitych rycin (urodzony około 1450). Ryciny miały to do siebie, że rozpowszechniały się i oddziaływały na sztukę równocześnie w wielu ogniskach.

Że Schongauer oddziałał na Stwosza, dowodzą nietylko ryciny tego ostatniego, ale i jego rzeźby. To też obok Deckera Schongauerowi zawdzięcza Stwosz wiele. Jeśli z Deckerem zetknął się niezawodnie osobiście w Norymberdze, to u Schongauera pracować nie potrzebował, bo ryciny tegoż artysty rozchodziły się po całych Niemczech i mógł z nich korzystać równie dobrze w Kolmarze jak w Norymberdze lub Krakowie. Mistrzami zatem Stwosza, o ile nam wiadomo, byli zatem Hans Decker i Marcin Schongauer.



Fig. 2. Szczegół z Maryackiego ołtarza. Głowa proroka.

Mieszczaństwo krakowskie postanawia wznieść nowy ołtarz w parafialnym kościele N. P. Maryi, zbiera składki i wzywa Stwosza z Norymbergi do Krakowa r. 1477. Założenie warsztatu i stosunki z Janem Heydekiem i Kallimachem.

Roku 1442 runęło sklepienie presbiteryum kościoła Najśw. P. Maryi i uszkodziło główny ołtarz. Architekt



Fig. 3. Szczegót z ottarza Maryackiego. Prawdopodobnie portret Jana Heydeka, protektora artysty.

z Kazimierza Czipsar podjął się ') wykonania nowego sklepienia, tego właśnie, które do naszych czasów się dochowało. Gdy sklepienie ukończono, przyszła kolej na ołtarz. U tego samego Czipsara zamówiono marmurową mensę "). Zdaje się jednak, że na tem się na razie skoń-

czyło i resztę odłożono z braku funduszów na czas późniejszy, poprzestając na tymczasowem urządzeniu ołtarza. Do zamówienia wspaniałego dzieła, godnego wielkiej i pięknej świątyni, przystąpiono dopiero r. 1477, kiedy jakie takie środki znalazły się pod ręką.

Pieniądze zebrano składkami. Komitet złożony z rajców miasta, Mikołaja Kreidlera, Stanisława Petry i miejskiego pisarza Krzysztofa Rebenca z Malborga, czuwał nad robotą; niedługo jednak wszyscy trzej komitetowi zmarli. Wybrano innych, Jana Kletnera, który nie wiele troszczył się o rzecz, Jana Turzona, Jana Heydeka z Damnis, miejskiego pisarza i obywatela Jakóba Glasera. Zajmowali się oni przedewszystkiem zbieraniem pieniędzy²).

Oprócz zapisanego testamentem głównego datku 200 fl. przez Franciszka Gleiwica, o czem jest nawet wzmianka w akcie erekcyjnym, doszły do nas wiadomości o następujących darach:

R. 1473 Maciej Opoczko (czy Opacki³) leguje w testamencie kościołowi N. P. Maryi na potrzeby reparacyi 20 zł.: *Item pro nova tabula ymaginum alias ad summum altare* 60 zł.⁴). Tegoż roku Stanisław Fiszberg odkazał na ten ołtarz 5 grzywien⁵). Tegoż roku Dorota Sweszniczka

¹) Grabowski, Star. Wiadomości. Kraków, 1852, str. 27.

²) Leonard Lepszy, Pacyfikał sandomierski str. 96 i 97.

³) Grabowski, Skarbniczka str. 159. Kraków i jego okolice, wyd. 5, str. 364.

¹⁾ Tenże, Skarbniczka str. 159.

⁵⁾ Tenże, Kraków wyd. 5, str. 365.

przeznaczyła 4 grzywny czu der newn tafelen czu unsir libe frawn i prócz tego pas srebrny zastawiony w złot. 10 zapisała czu newn creucze czu unsir libe frawn.1). R. 1478 Jan Stano odkazał w testamencie 10 zł. ad ymagines supra tabu!am, quae pro ecclesia S. Mariae construitur²). R. 1479 Maciej Muskała solarz zapisał 9 zł. ad novam tabulam in eccl. beatae Virginis3). Tegoż roku Piotr Lang poleca egzekutorowi testamentu lakóbowi Glaserowi, aby to, co przeznaczył, oddane było kościołowi Panny Maryi, jakoteż i czu der taffel tamże³). R. 1480 Jerzy Lang i Jan Krupek, srebra złożone w sądzie, o które z Ormianinem ze Lwowa spór wiedli, odstapili Janowi Kletnerowi, Janowi Turzonowi, Jakóbowi Glaserowi i Krzysztofowi pisarzowi miejskiemu, jako zawiadowcom i budownikom der newen tafeln czu unsir libe frawn, przeznaczając je na budowę wielkiego ołtarza²). R. 1482 Wilhelm... w testamencie swym uczynił dar 10 zł.: X reynische Gulden von seynen guttern czu geben, czu der taffel, dy man machit of den hohen Altar czu unsir libe frawen 1). R. 1482 Zuzanna Beck zapisała czu der newn taffil czu unser libn frawn 6 złr.3). Tegoż roku Elżbieta Wilhelmowa zapisała czen reynische gulden czu der Taffel, dy man machit of den hohen altar czu unsir libn frawn am ringe³). R. 1483 Piotr Schepcz zapisał czu der toffele der Jungfraw Marien 10 zł.3). Tegoż roku Weronika, żona Jakóba Tale, czyniąc testament poleciła mężowi swemu, aby wypłacił 200 zł. weg. pro nova tabula in magno altari in eccl. B. Virg. Mariae, co on też uczynić urzędownie przyrzekł²). Tegoż roku Anna Gliwiczowa ustapiła

i oddała PP. lanowi Kletnerowi. Sewerynowi Bethmanowi i Janowi Turzonowi. iako komitetowym budowy nowego ołtarza tanquam erectoribus et aedeficatoribus tabulae in eccl. B. V. Mariae, grzywien 24 na fundusz tej budowy²). R. 1484 Bartosz Reich zapisał czu der newen toffil yn unsir libn frawn Kirche of den hohen Altar 25 zł.4). R. 1485 Paweł aptekarz, puhar czy też inne naczynie srebrne pozłacane (eyne silberne Koppe obirguld) zapisał czu der toffil czu unsir libn frawn, dy man bawet of den hohen Altar1). Tegoż roku Jan Gobil zapisał 10 zł. czu der newen taffelen czu unsir libn frawn 1). R. 1486 Wawrzyniec Gobil ustapił długu należnego sobie 14 zł. pro tabula magna in summo altare ad Beat. Virginem in circulo i prócz tego dał gotowemi 10 zł., pro eadem tabula⁴). Tegoż też roku Anna, żona Szymona kapelusznika, odkazała dom Janowi Turzonowi, na fundusz budowy tego ołtarza4). R. 1487 Katarzyna płatnerka legowała pro fabrica et decoratione tabulae sive ymaginis summi altaris eccl. B. V. Mariae 20 zł. weg. 4). R. 1488 Barbara, wdowa po Kasprze Roth, zapisała pas srebrny i dziewięć łyżek takichże, pro tabula nova ad B. Virginem 4). Tegoż roku Jan Korbel przeznaczył w testamencie 10 zł. pro tabula ad S. Mariam in circulo⁴). Tegoż roku Anna Bartoszowa z Marta aptekarka, siostry, testamentalnie odkazały Janowi Turzonowi wspólny dom w ulicy Żydowskiej, czu bawen dy grosse toffil czu unsir libn frawn, który on za 200 zł. sprzedał 1). Tegoż roku Małgorzata Szelwowa leguje czu der grossen tafele czu unsir liben frawen 5 zł.3). R. 1489 Urszula Eustachiuszowa przeznaczyła 10 złr. czu dei toffel czu unsir liben frawen am ringe").

¹⁾ Grabowski, Kraków, wyd. 5, str. 365.

²⁾ Tenże, Star. Wiad. str. 29.

³) Grabowski, Skarbniczka. str. 160.

¹⁾ Tenże, Star. Wiad. str. 30.

Tegoż roku Lazarus kuśnierz, z gotówki 80 zł., którą posiadał w groszach, zapisał 5 grzywien czu der grossen toffil czu unsir libn frawn 1).

Zebrano 2800 zł. Skarb miejski ani pospolity nie dał nic. Z listy składek widzimy, że ofiarodawcami byli mieszczanie krakowscy niemieckiego i polskiego pochodzenia, o ile z nazwisk można wnosić. Niewątpliwie prowadząc spis składek w niemieckim języku zniemczono polskie nazwiska. To też udział mieszczan Polaków był zapewne daleko znaczniejszy, niż to się z aktów przedstawia.

Wybitną osobistością, która się wiąże z dziejami ołtarza Maryackiego jest Jan Heydek de Damnis czy Dammis, naprzód pisarz miejski a później archipresbiter Maryackiego kościoła. Pochodził") on z miasteczka Damm koło Szczecina na Pomorzu, z dyecezyi kamińskiej. Był blizkim przyjacielem Stwosza, tak że artysta odjeżdżając r. 1486 do Norymbergi na lat trzy, jemu a nie bratu powierzył opiekę nad żoną i dziećmi").

Bardzo wykształcony Heydek należał do najbliższego koła Kallimacha. W łacińskiej wersyj nazwisko jego przekształciło sie na Johannes Miricius lub Mirica, bo Heyde, ugór, przetłómaczono w ten sposób na łacińskie⁴). Jego brat lub krewny Sebastyan Miricius według wszelkiego prawdopodobieństwa był kanonikiem wrocławskim. Jana r. 1468 mianował biskup krakowski Jan Lutek z Brzezia, altarzysta ołtarza św. Piotra i Pawła w kościele P. Maryi. Był on jednocześnie przez lat 34 pisarzem czyli notaryuszem miejskim. Z Kallimachem łączyły go węzły przyjaźni. Dzięki staraniom znakomitego humanisty zażądał Jan Olbracht od rady

miejskiej, aby go zrobiła archipresbyterem kościoła Maryackiego "za wielkie zasługi". Umarł r. 1511 czv 1512. Kto wie nawet, czy Heydek, który jako pisarz miejski miał wielkie wpływy w radzie miejskiej, nie wyjednał u rajców, że Stwoszowi a nie innemu artyście te wielka pracę powierzyli. W każdym razie Stwosz pracował, a Heydek dostarczał pieniędzy i pomagał mu przytem nie tylko iako sekretarz rady, ale jako członek ścisłego komitetu a prócz tego jeszcze mógł mu wiele poczynić ułatwień jako altarzysta kościoła, który Stwosz przyozdabiał. Jego to portret, jak się zdaje, umieścił twórca Maryackiego ołtarza w płaskorzeźbie przedstawiającej Chrystusa pośród mędrców w świątyni, a umieścił, widocznie na życzenie portretowanego, w kąciku, siedzącego skromnie i spisującego protokół dyskusyi (fig. 3); w podobnej roli występował Heydek w sprawie budowy ołtarza jako pisarz miejski.

Wspominaliśmy o stosunkach Heydeka z Kallimachem. Przez Heydeka Stwosz zapoznał się z humanistą i miłośnikiem sztuki, bo sztuką Kallimach niezawodnie bardzo się zajmował, jak wszyscy włoscy uczeni tej epoki. Sądzimy, że znajomość i obcowanie z tym uczonym nie zostało bez wpływu na tak inteligentnego artystę, jakim był Stwosz. Kallimachowi najprawdopodobniej zawdzięcza on wiele ogólnych uwag. Humanista wiedział o ideałach i dażeniach epoki odrodzenia bardzo dobrze. a majac stosunki ze Stwoszem opowiadał mu niewatpliwie o artystach z tamtej strony Alp, to też te objawy renesansu, których w dziełach Stwosza się dopatrujemy, kto wie, czy nie tym stosunkom

¹⁾ Grabowski, Star. wiad. str. 30.

²) Sokołowski, Studya do historyi i rzeźby w Polsce w XV i XVI w. Spraw. kom. do bad. hist. szt. w Polsce t. VII. szp. 221 i nast.

³⁾ Grabowski, Star. hist. polskie t. I. str. 443.

Zeissberg, Kleinere Geschichtsquellen Polens im Mittelalter 1877, str. 81 Cf. Sokołowski, Studya str. 221.

przypisać należy. Świadectwem znaiomości i wezłów z Kallimachem jest jego portret w płaskorzeźbie Maryackiego ołtarza przedstawiajacei Chrystusa rozprawiajacego z medrcami. a wreszcie nagrobek nadesłany już z Norvmbergi na grób uczonego, na którym uwiecznił nam artysta tę postać (fig. 4). Nazwisko Kallimacha złaczyło sięzmonogramem Stwosza na nagrobku biskupa

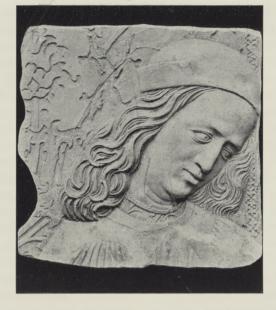


Fig. 4. Portret Kallimacha, Szczegół z nagrobka w kościele OO. Dominikanów w Krakowie.

włocławskiego Piotra z Bnina, przyjaciela Kallimacha, który to nagrobek Stwosz na zamówienie humanisty wykonał.

Myśl o nowym ołtarzu spotykamy zatem już r. 1473. Maciej Opoczko zapisał w testamencie 60 zł. na nowy tryptyk w głównym ołtarzu: "pro nova tabula ymaginum ad summum altare". Gdy składki w dalszym ciągu wpływały, wezwano Wita Stwosza, który, jak wiemy, r. 1477 porzuca Norymberge i wraca do Krakowa.

R. 1477 dzieło zaczęto i datę tę zapisano w akcie erekcyjnym.

Wit Stwosz niezawodnie zaczął od organizacyi warsztatu, musiał zebrać towarzyszy i odpowiednio się urządzić. Jak robota postępowała, kto mu pomagał, nie wiemy. Z archiwalnych źródeł można było wydobyć tyle, że Stwosz już r. 1481 posiadał przy ul. Poselskiej

dom na własność, który nabył nie bez pożyczki¹).

R. 1481 pozwoliła mu rada dom nabyty podeprzeć szkarpami. Ponieważ jeden z domów przy ul. Poselskiej ten, który tworzy narożnik ul. Grodzkiej, ma szkarpy stad przypuszczenie, że ów dom właśnie nabył Stwosz i tu założył warsztat²). U kolegów zyskał sobie również wziecie, skoro r. 1484 został starszym cechu mala-

rzy, w XV i XVI w. bowiem snycerze z malarzami tworzyli w Krakowie jednę korporacyę³).

Ołtarz ukończono w całości dopiero w r. 1489 circa festum S. Jacobi apostoli ⁴). Jednakże robota snycerska była gotową wcześniej, skoro przed r. 1486 mógł Stwosz wyjechać z Krakowa na lat kilka. Już r. 1484 gdy rajcy miejscy oglądali dzieło, nie szczędzą artyście uznania ⁵) i w nagrodę za sztukę i pilność zwalniają go od podatku na całe życie.

Kiedy Stwosz bawił w Norymberdze, dzieło widocznie polichromowano i złocono pod okiem jego brata złotnika Macieja a może malarza Marcina, z którego córką Magdaleną ożenił później syna Stanisława. Na przypuszczenie takie naprowadza opinia, jaką wyrobił sobie artysta u pracodawców: "A mistrz albo

¹) Grabowski, Starożytności histor. polskie t. l. str. 441.

²) Tenże, Starożytnicze wiadomości o Krakowie str. 283.

³⁾ Grabowski, Star. hist. t. I. str. 440.

^{&#}x27;) Lepszy, 1. c. Spraw. kom. do bad. hist. szt. t. V. str. 97. nota.

⁵⁾ Grabowski, Star. hist. t. I. str. 441—442.

rzemieślnik na tę robotę był mistrz Wit, Niemiec z Norymbergi, człowiek stateczny i dziwnie pilny i życzliwy" 1), to też nie pozostawił rzeźbiarz roboty niedokończonej i jeśli wyjechał to dlatego, że mógł wyjechać, oddając robotę w ręce pozłotnika i malarza. Tem tylko wytłómaczyć sobie można ów wyjazd w latach 1486—1489.

Co Stwosz robił przez te trzy lata w Norymberdze, nie wiadomo zgoła. Akt, który na wyjezdnem dnia 10 października 1486 sporządził, mianując opiekuna pozostawionej rodziny, podaje jako powód sprawy pilne⁴). R. 1489 jest już Stwosz w Krakowie i zostaje powtórnie starszym cechu³), r. 1490 występuje w charakterze sędziego polubownego w sporze między kamieniarzem Bemem a Andrzejem Stegerem 1), r. 1491 znowu wybieraja go starszym cechu³). R. 1492 nazwisko jego lub monogram pojawia się na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka, r. 1493 na nagrobkach Piotra z Bnina i arcybiskupa Zbigniewa Oleśnickiego, r. 1495 dostawił niezawodnie ławki do kościoła N. P. Maryi⁵) i w tym samym roku jest ponownie cechmistrzem³) i na tem wiadomości o Stwoszu w Krakowie się urywają. R. 1496 przyjmuje obywatelstwo w Norymberdze⁶) i odtad życie jego pełne pracy, uznania i powodzenia staje się burzliwe, pełne kłopotu i tragizmu.

W Krakowie zrobił majątek, dla powiększenia tego majątku niezawodnie udał się do Norymbergi; mając jeden warsztat w Krakowie, zapragnął mieć drugi w Norymberdze. Z Krakowa przywiózł z sobą sporo pieniędzy, skoro zaraz roku 1496 kupił dom za 800 fl. a wkrótce potem mógł nabyć ogród vor dem vestner Thor. R. 1501 złożył na procent w t. zw. Losungsstube 1200 fl. i druga równie znaczna sume wypożyczył Bonerowi?). Nieszczęścia jednak poczęły go tu prześladować. Zaraz r. 1496 umarła mu żona*). W rok po jej śmierci ożenił się wprawdzie z Krystyna Reinolt. ale małżeństwo to zawikłało go w proces, który trwał lat dziesieć. Nastepnie stracił 1200 fl. Rzecz miała się tak 9). Przybywszy z Krakowa do Norymbergi, umieścił w tem mieście oszczedności w kwocie 1000 fl. w domu bankierskim Bonerów na rece kierownika spółki w Niemczech Jakóba. Wiadomo jakiej powagi i znaczenia zażywała ta rodzina w Polsce, to też Stwosz pokładał w niej najzupełniejsze zaufanie. Wkrótce jednak Boner wypłacił mu owa sume z należnymi zyskami i polecił inną firmę bankierską, w której najpewniej i najrentowniej mógłby umieścić kapitał. Był to bank Hansa Starzedela. Boner postapił najwidoczniej, nieuczciwie i wyzyskał zaufanie Stwosza, bo jako bankier wiedział niewatpliwie, że firmie tej grozi bankructwo. Jeśli zaś ja polecał, to tylko w tym celu, aby od Starzedela odebrać własny dług. Stwosz w istocie poszedł za rada Bonera i odebrana sumę umieścił w poleconym sobie banku. Wtedy Boner z pieniędzy Stwosza odebrał dług od Starzedela, poczem Starzedel ogłosił bankructwo a artysta stracił

¹⁾ Lepszy, I. c. Spraw. kom. do bad. hist. szt. t. V, str. 97 nota.

²) Grabowski, Star. hist. t. I, str. 444-445

³⁾ Tamże, str 440.

¹⁾ Tamże, str. 444.

⁵) Tamże, str. 445.

⁶⁾ Daun, I. c. str. 6.

⁷⁾ Sokołowski, Studya, gdzie cytowane źródła.

⁸⁾ Daun, I. c. str. 6.

⁹⁾ W ostatnich czasach najobszerniej przedstawił tę sprawę z podaniem zródeł p. Dr Ptaśnik w pracy swojej "Bonerowie" — Rocznik krak. VII, str. 114 i 129.

długą i sumienną pracą zdobyty majątek. Rozpacz z powodu straty tak znacznej sumy pchnęła go do fałszerstwa aktu, którego mu do prawnych dochodzeń brakowało. Ważył się na ten czyn, choć wiedział dobrze, że prawo karało takie przestępstwo śmiercią. Gwałtowność i namiętność artysty były bez granic, nie mógł sobie darować, że skryptu dłużnego nie wziął i dopuścił się fałszerstwa. Ten rys daje nam wyobrażenie o charakterze człowieka i jego

temperamencie. Rada miasta skazała jednak przestępcę uwzględniając jego zasługi tylko na publiczne opiętnowanie. Ten sam artysta, którego pracowitość, sumienność i życzliwość chwali krakowski pisarz tyle lat z artystą obcujący, miał nosić na obu policzkach piętno zbrodniarza... Dramat, namiętność i niepokój przy sumiennej, ścisłej i gruntownej pracy uwidoczniły się niestety nie tylko w jego twórczości, ale także w życiu zaznaczyły się tragedyą.



Fig. 5. Szczegół Maryackiego ołtarza. Głowa proroka.

Ryciny Wita Stwosza. O ile te ryciny świadczą o kształceniu się artysty. O wpływie Wohlgemuta i Schongauera, oraz o jego postępach i samodzielności.



Fig. 6.

Św. Genowefa. Miedzioryt.

spominaliśmy, że w rytownictwie kształcił się Wit Stwosz w Niemczech a w każdym razie na niemieckich wzorach.

Naśladował on zrazu ryciny najwybitniejszego współczesnego sobie rytownika

Marcina Schongauera, który sztukę tę postawił na prawdziwie artystycznej wyżynie. Schongauer był nawet o kilkanaście lat młodszy od Stwosza. Wit Stwosz, aczkolwiek rzeźbiarz, rzucił się na nowe pole artystycznej działalności, jakiem było podówczas rytownictwo i pracował chwilowo raczej jako dyletant. Przez kilka lat prawdopodobnie uprawiał tę sztukę, potem ją jednak zarzucił. To też ryciny jego odnoszą ') badacze do najwcześniejszej działalności artysty — do czasu pobytu w Krakowie.

Że ryciny powstały w tem mieście, świadczy ich styl i stopień rozwoju twórczości artysty, a nadto jeszcze dwa fakty: naprzód, że ryciny te oddziałały na rzeźbę w Polsce i służyły za projekty kompozycyi dla miejscowych rzeźbiarzy, o czem wszystkiem z kolei powiemy, następnie jedna okoliczność, którą na tem miejscu omówić musimy, to jest znak wodny papieru, na którym artysta ryciny odbijał. Co prawda znaki wodne u nas były naśladownictwem niemieckich znaków i gdyby

nie inne kryterya, nie posługiwalibyśmy się tym argumentem, ale obok innych oczywistych dowodów i ten dowód ma znaczenie.

Znane nam są znaki wodne rycin znajdujących się w zbiorze monachijskiej

¹⁾ Daun, str. 16-17.

Pinakoteki. Wszystkie, o ile na nich trafia się znak wodny, przedstawiają fragment znaku wyobrażającego głowę wołu, z którego czoła wyrasta krzyż a na krzyżu wije się wąż. Według listu, który otrzymaliśmy od dyrektora tejże Pinakoteki, głowa wołu w takiej odmianie nie pojawia się jako znak wodny na papierach niemieckich ¹). Natomiast znak ten ma

wybitne podobieństwo ze znakiem wodnym papieru polskich dokumentów a głównie ze znakiem na dokumencie z r. 1489, publikowanym przez prof. Piekosińskiego w jego dziele p. t. "Wybórznaków wodnych XV stulecia ") — Także egzemplarz drezdeński jednej rycin Stwosza przedstawia głowę wołu i to taka, jaka powtarza się w rękopisach krakowskich z lat 1481 do 1486 3). Wreszcie inna z jego rycin została skopiowana i w książce niemie-

ckiej z r. 1491 p. t. *Schatzbehalter* wydaną. A zatem ryciny Stwosza, o ile przypadkowo stwierdzić można, formalnie i niezależnie od stylu i artystycznego stanowiska w twórczości artysty, wchodzą w okres pracy Stwosza na polskiej ziemi.

') Dyrektor Dr H. Pallmann pisze nam: "Unser Exemplar von B. 3, (na którym głowa wołu jest widoczną w całości) zeigt eine bei Heitz Les filigranes des papiers contenus dans les Zanim zajmiemy się artystyczną stroną rycin, jeszcze jedna uwaga. Ryciny nie były tylko dyletancką zabawą Stwosza ani też z drugiej strony nie były przeznaczone wyłącznie dla kulturalnej lub religijnej potrzeby ogółu, ale głównie jako wzory dla rzeźbiarzy i złotników. Nową sztukę, podobnie jak to czyniono na zachodzie, zastosował odrazu do po-

trzeb swego fachu i wyzyskał ja, o ile tylko mógł. Najlepiei dowodza tego dzieła wykonane według wzorów dostarczonych przez Stwosza. Mimo tak nieznacznei liczby dochowanych rycin i zabytków nie brak przecież, jak zobaczymy, przykładów stwierdzających podobne postępowanie; co więcej, projekty do dzieła, któremu artysta zupełnie się oddał w pierwszej epoce artystycznej działalności w Krakowie, do ołtarza Maryackiego, rytował widocznie nie tylko

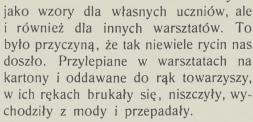




Fig. 7. Madonna w alkierzu. Miedzioryt.

archives de la ville de Strassbourg. 1902, 4º nicht vorkommende Variante":

²) Zeszyt I Kraków r. 1896 tabl. 106 Nr 1094.

³⁾ Sokołowski, l. c. str. 82.



Najśw. Panna Marya z Dzieciątkiem, rycina Wita Stwosza.



Ogółem znamy zaledwie dziesięć pewnych rycin Stwosza i opatrzonych jego monogramem. Monogram ten składa się z dwu liter F S przedzielonych zwykłym gmerkiem artysty. Sam układ monogramu przypomina monogram Schongauera. Wogóle ryciny można podzielić pod względem kompozycyi i prowadzenia

rylca na dwie grupy, pierwszą złożona z wcześniejszych prac wzorowanych na Schongauerze, a druga z prac samodzielnych o bardziej indywidualnem piętnie.

Przyjrzyjmy rycinom tej pierwszej grupy.

Do najwcześniejszych rycin zaliczamy rycinę (fig. 6), przedstawiającą św. Genowefę 1). Święta stojac wprost, nieco pochylona, trzyma z boku płonaca Suknia świece. płaszcz układają się w bogate i sztywne faldy. Głowa ubrana w beret z rozetami, nieco prze-

krzywiona, o bujnych włosach spadających na ramiona. Twarzyczka owalna ma smutny i znekany wyraz. Rece ułożył artysta nienaturalnie i tak, aby przedstawiały studyum układu dłoni i palców, zbliża się do dzieł Schongauera, zwłaszcza pokrewieństwo to uwydatni się, gdy zestawimy ją z ryciną tegoż artysty przedstawiającą św. Agnieszke*). Pojawia się w niej już jednak maniera, choć nieznacznie, właściwa Stwoszowi układania draperyi: cechą tei maniery to muszlowe fałdy o łukowych regularnych zewnętrznych konturach, wśród których znajduja się pomięte drobne faldy.

Druga rycina (tablica 1) przedstawia N. P. Marve z dzieciątkiem na lewej

ręce 3), w prawej trzymającą jabłko, do którego dziecko wyciąga rączęta i którego się napiera. Figura Madonny pod wpływem ciężaru przechylona w bok, wskutek czego uwydatnia się tem silniej przechylenie twarzy z oczyma patrzącemi ku dziecięciu. Włosy Madonny spadające w lokach okalają twarz. Proporcye są



Fig. 8. Ścięcie św. Katarzyny Aleksandryjskiej. Miedzioryt.

przyczem palce są przesadnie długie, suche i kościste, lecz z dążnością do anatomicznego przedstawienia a głównie ') Passavant, Le peintre graveur. Leipsic

uwydatnienia kościoskładu. Rycine te zaliczamy do najwcześniejszych dla spokoju kompozycyi, stosunkowo równomiernego traktowania sztywnej draperyi i wreszcie z powodu techniki, bo artysta prowadzi rylec w zdecydowanych i równoległych kierunkach. Tak w użyciu tej techniki, spokoju i sentymencie, rycina

t. II, str. 154, nr. 10.

²⁾ Amand Durand, Oeuvre de Martin Schongauer. Paris 1881, nr. 63.

³⁾ Passavant, I. c. str. 153. nr. 6.

zachowane, twarz wykonana staranniej niż na poprzedniej rycinie, wyraz sentymentalny. Reka trzymająca jabłko jest lepiej narysowana od ręki trzymającej Chrystusa, niema w niej tej przesady w uwydatnieniu kościoskładu. Maniera Stwosza w traktowaniu fałdów uwydatnia się silniej: widzimy tu już wielki fałd o brzegu łukowym. Draperya spadając z ramienia, u stóp Madonny układa się', podobnie jak na poprzedniej rycinie,

w drobne faldy. Pod wzgledem anatomicznym mylnie narysowane jest wyciągniete po owoc ramie, szczególnie koło muskułu deltoidalnego. Obraz pojęty jest rodzajowo lecz nie bez sentvmentu na wzór wielu rycin Schongauera. Podnieść należy charakterystyczny szczegół. Artysta nie wykończył ryciny i pominał teren, na którym stoi N. P. Marya. Widocznie chodziło mu tylko o plastykę i wzór do rzeźby. Kreski biegną w zde-

cydowanym kierunku i równolegle, podobnie jak w rycinie przedstawiającej św. Genowefe.

Z kolei naznaczylibyśmy miejsce rycinie (fig. 7) przedstawiającej N. P. Maryę z dzieciątkiem w alkierzu 1). Madonna siedzi na przyściennej ławie czy skrzyni pod baldachimem na tle okna, na prawo gotyckie okienko, przez które widać pa-

górkowaty krajobraz. Kompozycya przedstawia sie raczej jako studyum draperyj. wobec czego formy ciała schodza na drugi plan. Płaszcz Madonny spada falistym rzutem i tu pomimo sztywnego rąbka drapuje się w drobne łamane fałdy. Część draperyi leży na ławie pomięta, ale w ten sposób, że falista linia i tu sie uwydatnia. Rycina ta jest dowodem, jak Stwosz nad układem draperyi pracował i jak o efekt draperyi się starał. Niepokój

znać w ruchu dziecka. Lewa reke wyciągneło przed siebie a prawa chwyta za nóżkę. Przechylenie głowy u Madonny i u Dziecka tak charakterystyczne dla epoki wczesnego odrodzenia, widzimy w tej rycinie podobnie jak i u tej Madonny, którąśmy poprzednio opisali. Reka jest w traktowaniu zupełnie podobna do reki św. Genowefy. U stopy dziecka widać to podciecie, które później stale się u Stwosza spotyka. Linie ida w zdecydowanych kierunkach, o ile

Kapitel gotycki. Miedzioryt. tylko można równolegle, artysta niepewny techniki trzyma się tego najprostszego środka.

Czwarta rycina (fig. 8) przedstawia ścięcie św. Katarzyny Aleksandryjskiej?). Święta klęczy w pośrodku zapatrzona w niebo, ręce złożyła do modlitwy. Obok niej kat prawa reka trzyma ja za włosy, lewa ujmując miecz. Nogę długą wysunał



Fig. 9.

^{&#}x27;) Passavant, I. c. nr. 5.

²⁾ Tamże, str. 154, nr. 9.

naprzód. Że rzecz dzieje się na wschodzie, świadczy turban. Niepokój kata tłómaczy się niezwykłem zjawiskiem. Koła, któremi świętą miał zamęczyć, niszczy piorun. Nieco w głębi skała. Mamy tu już kompozycyę dramatyczną, a przytem jednakże studyum draperyi. W traktowaniu tej ostatniej obok znanej nam maniery pojawia się jeden charakterystyczny rys. Przedstawiając wklęsłości artysta nie posługuje się wyłącznie kreskami, ale na ca-

łei przestrzeni drapie płytę uzyskując w ten sposób plame; przez to fałdy robia wrażenie takie, jakby były rzeźbione w drzewie. W nieznacznym stopniu można to już zauważyć na poprzedniej rycinie, silniej widzimy to tutaj. Wprawdzie podobnemi plamami posługiwał się Schongauer, ale plamy te tworzą u niego najwyższy stopień cieniowania, rozwijając się stopniowo z kreskowanych



Fig. 10.

10. Ścięcie św. Pawła, Miedzioryt.

cieni, gdy tymczasem u Stwosza raczej motyw wiercenia i dłubania w ten sposób się zaznaczył i to nietylko w pojęciu fałdów ale także w traktowaniu miedzianej płyty. Obok tego zwłaszcza w górnej części obrazu posługuje się artysta jak dawniej kreskami o silnym i zdecydowanym kierunku i tak rylcem silnie wydobyć się stara kompozycyę, że rylec ześlizguje się i kaleczy niepotrzebnie płytę, jak to n. p. na twarzy św. Katarzyny można zauważyć.

Na jeden rys zwrócić musimy uwagę, który na tej rycinie się zaznaczył, t. j. na studyum anatomii. Szyja kata z uwydatnioną muskulaturą pokazuje nam dążność do przedstawienia ciała z uwzględnieniem anatomicznego zrozumienia form.

Postać św. Katarzyny przypomina tę samą postać Schongauera '), co uwydatnia się zwłaszcza w traktowaniu ręki.

Za ostatnią rycinę (fig. 9) z tej seryi uważamy kapitel gotycki²). Od graniastego

trzona dobywają się liście, które splataja się w górnej części kapitelu w koronę. Artysta wzorował sie na liściach debu, ale je wydłużył i przestylizował. Jest to model dla złotnika. Oddalenie liści od trzona najlepiej o tem świadczy. Podobne jednakże kapitele zobaczymy na ołtarzu Marvackim: różnice w kompozycyi tłómacza sie różnica materyału.

Scharakteryzujemy pokrótce tę

pierwszą seryę sztychów. W kompozycyi znać już ten niepokój, który takie piętno nadaje dziełom Stwosza, znać go jednakże w zarodku. Stosunkowo najspokojniej przedstawia się miedzioryt wyobrażający N. P. Maryę i pod względem technicznym jest najlepiej opracowany. Artysta niezawodnie narysował obraz i starannie wykonał go na miedzi. Jestto najbardziej zbliżony miedzioryt do Schongauera pod względem pojęcia i techniki.

¹⁾ Oeuvre de Schongauer nr. 65.

²⁾ Passavant, I. c. str. 154, nr. 12.

Ryciny przedstawiające N. P. Maryę i św. Genowefę nie robią już tego wrażenia akademickiego studyum, są one dziwnie nieśmiało a przytem dość pobieżnie wykonane. W rycinach wyobrażających N. P. Maryę w alkierzu i ścięcie św. Katarzyny już znać więcej niepokoju i technika kresek ustępuje technice niespokojnego opracowywania płyty i planu: mamy wrażenie, że artysta odtwarza nie naturę ale płaskorzeźbę.

W drugiej seryi rycin zaznaczyło się to jeszcze wyraźniej: niepokój dochodzi do punktu kulminacyjnego, rylec miedziorytnika nie rysuje, ale niespokojnie kaleczy płytę jakby sztycharz kompozycyę chciał wyrzeźbić. Technika ta wiercenia i dłubania tak uwydatnia się w dalszych rycinach Stwosza i tak licuje z charakterem rzeźb tego artysty w ołtarzu Maryackim a przytem tyle jest stylowego podobieństwa, że niezawodnie ryciny te powstały w okresie najbardziej rozwiniętej i wytężonej pracy koło ołtarza Maryackiego a jedna z rycin nawet, jak zobaczymy, jest studyum do płaskorzeźby.

Do najwcześniejszych rycin tej servi zaliczylibyśmy rycine (fig. 10) przedstawiającą ścięcie św. Pawła 1). Środek kompozycyi zajmuje święty klęcząc z zawiązanemi oczyma. Obok niego kat zamierza się do ciosu, w głębi na prawo skała. Św. Pawła przedstawił artysta jako zamodlonego starca z zawiązanemi przez kata oczyma i obnażonemi plecami. Plecy traktowane są planimetrycznie i perspektywicznie błędnie a przytem niewłaściwie w stosunku do głowy, jednakże widać, że artysta starał się przedstawić je wiernie pod względem anatomii. Prawa ręka jest również starannem studyum. Z pod bogatej draperyi wysunięta stopa ma charakterystyczne dla Stwosza

podciecie. Rece kata sa bardzo dobrem studyum z uwydatnieniem nabrzmiałych żył. Figura świętego w dolnych cześciach gubi się w obfitej, rozrzuconej i bogato pofałdowanej draperyi. Draperya ta ma wszystkie cechy właściwe materyi rzeżbiarskich kompozycyi Stwosza. Zwrócić zwłaszcza należy uwagę na krąg fałdów wypełniający przestrzeń poniżej skały. Kat w ruchu i proporcyach narysowany poprawnie i dobywa się plastycznie z tła. Na głowie ma wschodni turban. Charakterystyka twarzy udatna. Artyście głównie chodziło o przedstawienie momentu meczeństwa świętego, wiary na jego obliczu i poddania a obojetności i bezmyślnego wykonania zlecenia u kata. Draperva odgrywa role dekoracyjna, wypełnia i ozdabia przestrzeń. Rycinę tę wykonał Stwosz jako wzór dla warsztatu. Powierzchowny naśladowca Stwosza, snycerz Paweł korzystał z tej ryciny i skopiował w ołtarzu znajdującym się w Lewoczy postać świętego Pawła poprawiwszy cokolwiek perspektywe pleców. Z figury kata przejał układ ramion i rak 2).

Rycinę tę skopiowano także w książce, która wyszła r. 1491 p. t. Schatzbehalter, a zatem rycina powstała przed r. 1491 ³).

Z kolei naznaczamy miejsce rycinie (fig. 11) przedstawiającej św. Rodzinę ⁴). Mamy przed sobą wnętrze izby o gwiaździstem sklepieniu. W głębi okno okratowane. Na prawo artysta wyciął całą ściankę i w ten dowolny sposób uzyskał widok na podworzec. Na podwórzu widzimy św. Józefa zajętego ciesielską robotą, wierceniem dziury w belce. W izbie siędzi na krześle Madonna i tka koszulkę dla dziecka. Koszulka cała prawie gotowa i rozpięta na wieszadle w formie krzyża. Dziecko u Jej stóp bawi się draperyą.

^{&#}x27;) Passavant, l. c. str. 154, nr. 8.

²⁾ Daun, str. 115.

³⁾ Daun, str. 18.

¹⁾ Passavant, op. cit. str. 153, nr. 4.



Fig. 11.

Święta Rodzina w Egipcie. Miedzioryt.

Na pierwszy rzut oka uderza nas błąd perspektywy w postaci św. Józefa. Figura ta przedstawiona na drugim planie jest za wielka.

Dziecko w jednej rączce trzyma kłębek nici, drugą chwyciło za draperyę. Obok pudełko z kłębkami. Charakterystycznym szczegółem jest wydatne zaznaczenie podcięcia u stóp dziecka.

Biorąc każdą z figur z osobna a zatem naprzód N. P. Maryę, widzimy, że artysta je starannie opracował. Niema

jednakże prócz ruchu tkania sukienki żadnego wyrazu w tej postaci. Madonna przedstawiona jest z realizmem, ani piękna ani niezwykła: jest to wysoka smukła dziewczyna chuda i koścista; w odtworzeniu typu artysta szedł ślepo za naturą, natomiast obfitą materyę ułożył w sztuczne ozdobne i efektowne fałdy i zdaje się, jakby Madonna była dodatkiem do tych fałdów.

Św. Józefa przedstawił artysta jako zwykłego robotnika. Draperya trakto-

wana więcej po rzeźbiarsku, niżeliśmy dotąd widzieli. Regularność kresek ustępuje miejsca niecierpliwemu traktowaniu miedziorytniczej płyty. Otrzymuje się wrażenie, jakby artysta dłutem a nie nych loków. Wśród tych pomiętych draperyi przewijają się jednak i uwydatniają dość regularne faliste linie. Rycina ta została częściowo skopiowaną przez któregoś z zależnych od Stwosza sny-



Fig. 12.

Wskrzeszenie Łazarza. Miedzioryt.

rylcem dobywał efekta zagłębień draperyi.

Wogóle w całej rycinie przedstawia się niepokój ten wydatniej, niż w rycinach poprzednich, co przedewszystkiem zaznaczało się w draperyi a co także przebija się w rozrzuconych włosach Madonny mimo regularnych i starannie narysowa-

cerzy i umieszczoną w ołtarzu z Lusiny znajdującym się obecnie w zbiorach Akademii Umiejętności.

Trzy ostatnie ryciny wiążą się z życiem Chrystusa. Jedna z nich przedstawia wskrzeszenie Łazarza (fig. 12). Rzecz dzieje się na cmentarzu kościelnym. W pośrodku cmentarza widzimy Łazarza

wychodzącego z grobu i modlącego się do Chrystusa, który nad grobem nieco przechylony błogosławi wskrzeszonego. Za Chrystusem grupa apostołów. Koło Łazarza stoją dwie kobiety, na prawo zaś widzowie, z których jeden zasłania nos fałdem płaszcza. To wszystko dzieje się na drugim planie. Na pierwszym planie widzimy klęcząca niewiastę, grabarza przy odwalonym grobowcowym kamieniu i żołnierza. W głębi widać drzwi wiodące do zabudowania, które artysta cześciowo tylko zaznaczył, a z drugiej strony furte cmentarna i wreszcie malowniczy domek z dwoma bramkami. Furta cmentarna weszły dwie postaci i biegną. W bramie domku przygląda się scenie jakaś niewiasta.

W całej kompozycyi uderza nas dążność do wprowadzenia należytej perspektywy obok wielkich błędów perspektywicznych. Pomimo że osoby na pierwszym planie są znacznie mniejsze od osób na drugim planie, artysta rozumie, że osoby w głębi należy przedstawić w drobnych rozmiarach i tak też czyni. Nietylko w rozmiarach figur ostatniego planu znać studyum perspektywy, ale i w wykreśleniu architektury i krajobrazu a zwłaszcza drzew widniejących w dali.

Ażeby rozwinąć kompozycyę, artysta ugrupował osoby na najdłuższej linii, bo na linii przekątni. Scenę główną umieścił we środku, po jednej i drugiej jej stronie orszak Chrystusa i widzów. Spotykamy tu dążność do symetryi w ugrupowaniu.

Z osób zwraca uwagę Łazarz ze względu na nagość. Artysta skorzystał ze sposobności, aby przedstawić studyum ciała ludzkiego. Aczkolwiek figura zdaje się nie być wykończoną, jednak dość dobrze jest zaznaczona. Torso przedstawia się w skróceniu a nie planimetrycznie jak na rycinie wyobrażającej ścięcie św. Pawła. Postać Chrystusa

cechuje powaga i skupienie. Jestto jedna z najpiękniejszych kreacyi Stwosza. Wybrał on typ pospolity, ale przy całej pospolitości bardzo szlachetny. Studyum ręki jest wcale dobre. Na jeden rys charakterystyczny muszę zwrócić uwagę. Jest to sposób przedstawienia wąsów u Chrystusa. Szczegół to ważny, bo służyć może jako kryteryum w sądzie, czy wątpliwe dzieło jest utworem Stwosza lub czy niem nie jest. Zarost poczyna się w twarzy Chrystusa zdala od kanalika nosowego.

Grupy jako całość są dobrze skomponowane, zwłaszcza grupa na prawo. Całą tę kompozycyę psuje wielki błąd w rysunku. Żołnierza z szablą przedstawił artysta tak naiwnie, że wierzyć się nie chce, aby Stwosz podobny błąd popełnił. Podczas gdy nogi zwrócone ku przodowi, torso z ręką prawą traktowane jest w przeciwnym kierunku. Jest to również szczegół, który należy sobie zapamiętać ze względu na inne kompozycye artysty.

W sposób na wskróś średniowieczny przedstawione są postaci kobiet. Artysta nie zwraca uwagi na piękność kształtów, biust jest skarłowaciały i niknie pod draperyą.

Draperya w całej kompozycyi odgrywa mniejszą rolę.

W przeciwstawieniu do poprzednich rycin podnieść należy jeszcze dążność do scharakteryzowania typów: Łazarz z zapadłemi oczyma — wspaniale odziany mężczyzna w szubie zatykający sobie nos futrem kołnierza, wystraszony za nim inny mężczyzna w futrzanej i wysokiej czapie, dziwiący się żołnierz — to typy jakby obserwowane z natury, tego realizmu już mniej widzimy u apostołów.

Co do techniki zauważyć należy brak kierunku kresek i równomierności w rozłożeniu, a natomiast artysta posługuje się rylcem swobodnie wywołując efekty takiemi kreskami i plamami, jakie uważa za najstosowniejsze, a różnorodność pod tym względem wprowadza jeszcze większy niepokój do kompozycyi, co się lepiej

i oskarża winną. Za nim stoi inny, który kamieniem zamierza się i chce jawnogrzesznicy zadać cios. Z drugiej strony stoi kat i trzyma w ręku kamienie i laskę liktorskiej władzy. Charakterystyczną postacią jest lubieżny starzec z ple-



Fig. 13.

Chrystus i jawnogrzesznica. Miedzioryt.

uwydatnia w następującej rycinie. W rycinie przedstawiającej Chrystusa i jawnogrzesznicę artysta posunął się w charakterystyce fizyonomii jeszcze dalej. Scena rozgrywa się na tle wnętrza świątyni (fig. 13).

Kapłan ująwszy za ramię jawnogrzesznicę przyprowadził ją przed Chrystusa. Kobieta pada na kolana przed tym, który ją ma sądzić. Oskarżyciel stanął śmiało cioną torbą na plecach, stojący za jawnogrzesznicą o drastycznym ruchu lewej ręki. Jeszcze jedna postać za katem przyglądająca się ciekawie całej scenie i dwu ludzi w głębi, którzy odchodzą dyskutując, dopełniają całości. Artysta przedstawił moment, gdy Chrystus ma otworzyć usta, aby wypowiedzieć słowa: kto z was jest bez winy, niech rzuci na tę kobietę kamieniem.



Fig. 14.

Złożenie Chrystusa do grobu, Miedzioryt.

Również- bardzo dobrze scharakteryzował artysta św. Piotra, który z mieczem w ręku chowa się za Chrystusa i przygląda się zdarzeniu. Co do układu kompozycyi zauważyć trzeba wprowadzenie Chrystusa na pierwszy plan, dążność do perspektywicznego przedstawienia osób i architektury. Draperya odgrywa stosunkowo umiarkowaną rolę. Techniczne wykonanie jest dość staranne i rozwinięte.

Za najpiękniejszą z rycin uważamy Złożenie Chrystusa do grobu (fig. 14). Jestto raczej Pieta, ale pojęta na wskróś uczuciowo. Matka po raz ostatni przytula głowę Chrystusa do twarzy, aby na zimnych ustach syna złożyć pocałunek. Głęboki ból i rozpacz widać w każdym ruchu a szczególnie na obliczu matki niemogącej rozstać się z synem. Jako kontrast przedstawił artysta bezwładne

ciało Chrystusa o twarzy, na której znać katusze i tortury. Artysta starał się zaznaczyć sztywność i bezwładność ciała, przyczem zwraca uwagę na anatomię, aczkolwiek obserwacye jego są jeszcze dość powierzchowne. Kładzie on wielką wagę na żyły.

Św. Jan z przerażeniem biegnie ku N. P. Maryi, aby usunąć z głowy Chrystusa cierniową koronę, którą mogłyby się pokaleczyć Jej skronie. Pod rozwianą draperyą mało uwydatniają się formy ciała. Draperyę wogóle traktował artysta dekoracyjnie i wypełniał nią przestrzeń. Jest ona niespokojna i powichrzona. Zwłaszcza płaszcz św. Jana rozwiany dostraja się do niepokoju i przerażenia na obliczu świętego.

Cała grupa figur układa się na przekątni podobnie jak na rycinie przedstawiającej wskrzeszenie Łazarza już widzieliśmy. Ze szczegółów zwrócić należy uwagę na bardzo ładnie wykonaną rękę N. P. Maryi, chociaż palce jak zwykle u Stwosza i w innych dziełach współczesnych artystów są zbyt wydłużone.

Kierunek kresek jest dość regularny i staranny: ida one zwykle równolegle. Artysta chciał widocznie rycine wykonać jak najlepiej i trzymał się pod względem techniki Schongauera. W przedstawieniu draperyi jednak, w jej ostrych wgłębieniach i konturach, widać umiarkowane zastosowanie tego cięcia i dłubania w metalu, na które zwracaliśmy uwagę. Rycinę tę znał i w części skopiował twórca tryptyku przedstawiającego Ukrzyżowanie a znajdującego się w katedrze na Wawelu. W opisanych rycinach Stwosza przebijają się dwa pierwiastki, norymberski i wpływ Schongauera. Wogóle norymberscy artyści mieli skłonność raczej do rysowania aniżeli do malowniczego przedstawiania obrazu: bardziej chodziło im o charakterystykę aniżeli o piękno. W norymberskiej sztuce jest coś szorstkiego, mieszczańskiego — i pospolitego. Najlepszym dowodem, jakiej sztuki w tem mieście wymagano, jest Wohlgemut, który miał wielkie wzięcie w Norymberdze. Nie chodziło tam widać wcale o subtelność odczucia i delikatność w odtwarzaniu form, jeśli Wohlgemut mógł się podobać ¹).

Od norymberskiej szkoły odbija działalność Schongauera z Kolmaru. Że Stwosz nie poszedł w tym kierunku co Wohlgemut, ma to w części do zawdzieczenia Schongauerowi. Różnorodność i siłę indywidualnego życia, bogactwo akcvi i urozmajcenie ściśnietych figur przejął on od tego artysty. Nauczył się u niego przedstawiać osoby i rzeczy jak najkorzystniej tak, aby je oko ujęlo, czego Wohlgemut nie umiał. Podobnie iak Schongauer stara sie o naiprostszy widok sceny, chce łatwo zoryentować widza, unika skróceń i osięga tymi środkami odrazu zrozumiały obraz. Skala świateł i cieni w kompozycyach Schongauera była już wyrobiona, Stwosz posunał jeszcze dalej efekt kontrastu świateł i cieni i jako rzeźbiarz kontrasty te łatwiej obserwował i silniej jeszcze zaznaczał.

Schongauer w dziedzinie rysunku ma także szczególniejsze znaczenie w historyi sztuki. Rozumie on siłę expresyi linii. Nawet jego ornamentacyjne wzory są tak narysowane, że widz ma wrażenie przedmiotu, i gotyckie kraty, łańcuszki, nawet zwinięte wstęgi mają własną indywidualność ⁴).

Dawniej rysownik nadawał modelunek figurze krótkiemi prostemi kreskami, które same przez się nie mają wyrazu, tylko

¹) Wölflin, Die Kunst Albrecht Dürers. München, 1905. str. 24.

²) Tamże, znajdujemy krótką, ale doskonałą charakterystykę tego artysty.

razem tworzą cień i zaokrąglają formy. Schongauer pierwszy modelując prowadzi kreski dłuższe i usiłuje wyzyskać je jako pomoc w przedstawianiu kształtów. Ma to szczególniejsze znaczenie w rysowaniu nagości, gdzie nietylko linie nadają wypukłość kształtom, ale można niemi uwydatniać kierunek ruchu muskułów, oraz przedstawiać większe lub mniejsze napięcie powierzchni 1).

To wszystko przejął Stwosz. Kreski jego jednak są zrazu dość niezgrabne i grube, kładzie je nadto daleko od siebie w stosunku do Schongauera, którego kreski subtelne i delikatne mieszczą się tuż przy sobie. Co do ogólnego chara-

kteru kompozycyi Stwosz także nie zupełnie skorzystał z dzieł Schongauera. Popełniał rażące błędy w rysunku, zwłaszcza gdy wypadło mu przedstawiać człowieka w trudnej pozie, w proporcyach i skróceniach. Co prawda Schongauer unikał trudnej i skomplikowanej pozy, ale błędów takich nigdy nie byłby się dopuścił. To samo można powiedzieć o modelowaniu powierzchni wklesłej i wypukłej: gdzie Schongauer używa z cała swoboda falistych kresek dla oznaczenia cienia, Stwosz przeważnie posługuje się kreskami podłużnemi i poprzecznemi, a używając tego sposobu czyni to oglednie i nieśmiało, jak dyletant.

1) Charakterystyka Schongauera, zob. Wölfflin, l. c. str. 25-27.



Fig. 15. Szczegół Maryackiego ołtarza. Głowa proroka.

Ołtarz Maryacki.

ajwspanialsze to dzieło Wita Stwosza i jeden z najwspanialszych zabytków średniowiecznej rzeźby doszło nas w stosunkowo niezłym stanie, aczkol-

umarł ksiądz Łopacki i dzieło Stwosza ocalało. R. 1866 przystapiono do gruntownej restauracyi a chociaż tu i ówdzie zauważymy błędy i brak sumienności,



Fig. 16. Płaskorzeźba z Maryackiego ołtarza. Ofiarowanie N. P. Maryi.

wym, a nawet już postarano się o nowe plany, które zrobił architekt Fontani. Pieniadze na ten cel zebrano, tymczasem

skończyło się na od-

świeżeniu malowideł

i złoceń. Około r. 1761

ksiądz Łopacki, archi-

presbiter kościoła, zamie-

rzał ołtarz zastąpić no-

1) Łuszczkiewicz, O treści rzeźb ołtarza wielkiego w kościele Panny Maryi w Krakowie. wienie się powiodło i dzieło odzyskało dawny

Ołtarz jest olbrzymim tryptykiem zajmującym cała szerokość presbitervum kościoła (zobacz tabl. II i III). Zbudowany i rzeźbiony z drzewa a następnie złocony i malowany składa się z predelli czyli części wązkiej

i podłużnej umieszczonej tuż nad mensą, z głównego obrazu zajmującego sam środek, ze skrzydeł ruchomych pokrytych

Kraków 1868, str. 45-46.







WIT STWOSZ
WIELKI OŁTARZ W KOŚCIELE N. MARYI PANNY.

ZAMKNIĘTY.





Fig. 17. Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Anioł zwiastuje Joachimowi Narodziny Najśw. Panny Maryi i spotkanie się Joachima ze św. Anna.

płaskorzeźbami a wreszcie z zakończenia ponad szafą utworzonego z grupy uwieńczonej baldachimem. Jednakże oprócz skrzydeł ruchomych ołtarz posiada skrzydła nieruchome również płaskorzeźbami pokryte widoczne tylko wtedy, gdy część środkową zamknie się ruchomą parą skrzydeł. Ta forma tryptyku nadawała się do usług kościoła. Zamknięty ołtarz służył na post i adwent a otwarty na święta

i uroczystości, artysta zaś miał wdzięczne pole do pracy na wielką skalę; mógł pomieścić wiele scen, bo miał wiele przestrzeni. Rozmiary ołtarza są następujące: wysokość szafy lub skrzydeł 6:95 m., szerokość szafy 5:37 m., wysokość predelli 1:90 m., wysokość baldachimu środkowego nad szafą 4:11 m., największa głębokość szafy 1:26 m., ogółem wysokość ołtarza nie licząc mensy 13 m ¹).

które zamieniliśmy na metry, to też nie są one ścisłe, ale przybliżone.

^{&#}x27;) Łuszczkiewicz w cytowanej powyżej rozprawce str. 46, podaje wymiary na stopy,

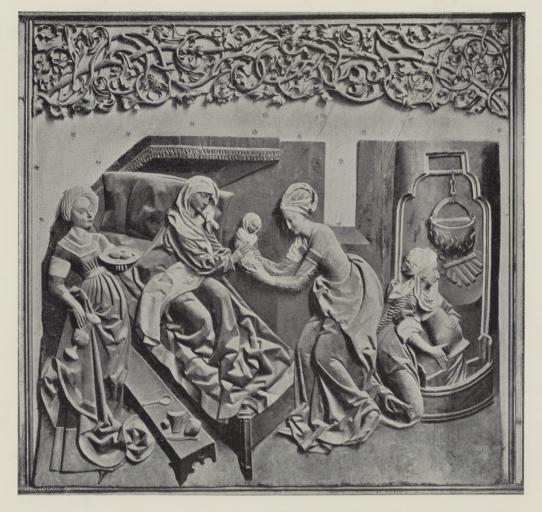


Fig. 18.

Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza, Narodziny N. P. Maryi.

Kiedy część środkowa jest zamknięta, widzimy dwanaście płaskorzeźb. Treścią odnoszą się one do życia N. P. Maryi, patronki kościoła, i męki Jej Syna.

Cykl poczyna się od widza na lewo od góry. Na płaskorzeźbę składają się właściwie dwa obrazy tłem złączone z sobą (fig. 17). Obraz na prawo przedstawia modlącego się Joachima, któremu ukazuje się anioł o ptasiem upierzeniu i zwiastuje narodziny N. P. Maryi. Obok na lewo Joachim wita uściskiem czekającą na progu domu św. Annę. Tło two-

rzą skały, a na nich pasą się owce. Na lewo domek z małym wykuszem, pod którym widzimy ślady pięknego późnogotyckiego okna. Błagalną modlitwę starca w jednej scenie a rzewne spotkanie w drugiej z poczuciem odtworzył artysta.

Następna scena przedstawia narodzenie N. P. Maryi (fig. 18). We wnętrzu izby siedzi św. Anna na łożu z baldachimem i oddaje kobiecie spowite dziecko, służąca o ładnym profilu obok przygotowuje kąpiel, klęcząc nad wanienką wylewa z dzbana co tylko przyniesioną

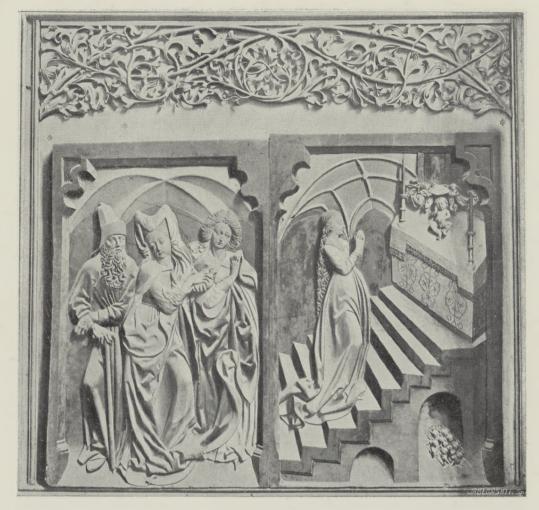


Fig. 19.

Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Ofiarowanie N. P. Maryi.

wodę zimną, ciepłą zaś wodę przygotowuje w kominku nad ogniskiem. Przy łożu stoi przyjaciółka chorej w ładnym stroju o szpiczastych modnych trzewiczkach, w prawej ręce trzymając półmisek z potrawą, w lewej dzbanuszek: przy łożu widzimy ławę a na niej zastawa. Scena jest bardzo wdzięczna, tak ruch odbierającej dziecko, a nadewszystko służącej przygotowującej wodę, sposób trzymania dzbana, układ ręki, zasługują na szczególniejszą uwagę. Suknia odbierającej dziecię była niegdyś bardzo

barwną i ozdobioną w kwieciste wzory, z czego tu i ówdzie zaledwie ślad pozostał; podczas bowiem ostatniego gruntownego odnowienia ołtarza nie zadano sobie tyle pracy, by według śladów przywrócić dawna wzorzystość materyi.

Trzecia scena przedstawia ofiarowanie N. P. Maryi. W obramieniu z dwu portali, o formach właściwych drewnianym gotyckim budowlom, ukazuje się nam wnętrze świątyni w części kapłańskiej nakryte sklepieniem gwiaździstem (fig. 19), a w części pozostałej zaskle-



Fig. 20. Płaskorzeźba Maryackiego

Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza. N. P. Marya podaje Jezusa arcykapłanowi Symeonowi.

pione kryształowo. Do ołtarza o wzorzystem antependium, z widocznym w głębi malowanym tryptykiem, zbliża się N. P. Marya ze złożonemi rękoma adorując dziecię Jezus siedzące na mensie i błogosławiące (fig. 19). Za dzieciątkiem dwaj aniołowie unoszą zasłonę. Pod stopniami ołtarza ukazują się dusze w czyścu bolejące. U stopni zatrzymali się św. Joachim, św. Anna z synogarlicą w ręku, i Elżbieta o ładnej i skupionej twarzyczce, okolonej strojnym ubiorem głowy.

Cała ta grupa z trzech osób jest bardzo urozmaicona, a każda z postaci doskonale pojęta i scharakteryzowana.

Kompozycya czwartej płaskorzeźby umieszczonej w drugim rzędzie u dołu podzielona jest okrągłołukowemi arkadami na dwie części (fig. 20). Na prawo pod ostrołukowem sklepieniem stoi ołtarz a przed nim Matka Boska podaje dziecię Jezus arcykapłanowi Symeonowi. Za arcykapłanem stoi służący z tyarą, za Matką Boską zaś kobieta ze świecą



Fig. 21.

Płaskorzeźba Maryackiego oltarza. Jezus naucza w świątyni.

w prawej ręce, lewą zaś podaje synogarlicę. Przestrzeń objętą drugą arkadą wypełnia grupa z trzech osób t. j. Joachima, starca, który ledwie ustać może, św. Józefa i św. Anny głaskającej synogarlicę.

Twarz Symeona o wysokiem czole, pełna szlachetności, proroczej zadumy, na szczególniejszą zasługuje uwagę i tworzy silny kontrast z otaczającymi kapłana typami. Wyborna jest charakterystyka św. Joachima i św. Józefa rozmawiających z sobą.

Powyżej scena piąta przedstawia dziecię Jezus nauczające w kościele (fig. 21). Kompozycya pod względem rozwiązania nastręczających się trudnych zadań perspektywicznych i odtworzenia skomplikowanego ruchu, artyście się nie powiodła, ale jest z kilku względów ciekawą. Na środku widzimy ambonę w kształcie małej dośrodkowej budowy o okrągłych łukach, jakby nieudolny oddźwięk konstrukcyi dośrodkowych włoskiego odrodzenia. Na ambonę wiodą schodki



Fig. 22.

Płaskorzeżba Maryackiego ołtarza. Pojmanie Chrystusa w Ogrojcu.

widoczne w głębi. Na prawo spostrzegamy tron biskupi a na nim błogosławiący biskup. Jestto niezawodnie portret biskupa Zbigniewa Oleśnickiego, czego dowodzi podobieństwo z jego portretem na grobowcu w Gnieźnie. Po drugiej stronie widzimy arcykapłana, a obok niego siedzi gestykulujący uczony, prawdopodobnie Kallimach, znacznie tu młodszy niż na grobowcu w kościele OO. Dominikanów. Starzec trzymający księgę w woreczku, inny w pozie niespokojnej

pod amboną i dalszy z gwałtownie przekrzywioną w kierunku wchodzących N. P. Maryi i św. Józefa głową jakby zły na nich, że przeszkadzają dyskusyi — to zapewne również portrety nieznanych nam osobistości. Przedewszystkiem portretem jest figurka siedzącego pokornie w kącie w pobliżu Kallimacha pisarza (fig. 3). Domyślać się należy, że to portret Heydeka, który opiekował się Stwoszem i całą sprawę ołtarza trzymał w swym ręku.



Fig. 23.

Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Ukrzyżowanie.

Wśród ożywionej dyskusyi opisanych postaci pojawia się N. P. Marya z Józefem. Płaskorzeźba jest pouczającym przykładem braku znajomości perspektywy. Postaci na dalszym planie są znacznie większe niż na bliższym.

U góry kończy ten szereg płaskorzeźb scena pojmania Chrystusa w Ogrojcu (fig. 22). Wśród skał i płotu na tle wież miasta widzimy żołdaków, siepaczy i wrogów rzucających się na Chrystusa. Artyście udało się przedstawić spokój i pod-

danie w postaci a zwłaszcza na pięknej twarzy Chrystusa i kontrastującą z nimi wściekłość katów. Jest to jedna z najlepszych kompozycyi Stwosza. W środku umieścił Katowanego. Jeden z oprawców chwycił Go za włosy i głowę Jego trzyma, a drugi żołnierz jedną ręką zamierzył się, aby z całej siły uderzyć w szlachetną twarz Ofiary. Koło tych skupiła się reszta — jeden zamachnął się, aby rozpaloną pochodnią uderzyć Chrystusa, inny palcami z ust wyrzuca plwocinę, przy



Fig. 24.

Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Zdjęcie z krzyża.

nim otyły faryzeusz tryumfująco wyciąga ku niemu dłoń. — W głębi widzimy Judasza z workiem w ręku bez ruchu — przypatrującego się swemu dziełu: budzi się w nim skrucha i żal.

Na lewo odgrywa się inna scena: to św. Piotr podniósł miecz, aby ciąć Malchusa.

W głębi na prawo bramka, przez którą wpadli żołnierze. Na przodzie widać psa, na lewo na szczycie skały opuszczony kielich. Dramat widać tu w całej sile. Niezawodnie do takiego przedstawienia sceny przyczyniły się gry pasyjne i oddziałały na twórczość artysty. Również pod względem jasnego i konsekwentnego ruchu rzeźba ta stoi wysoko, zwłaszcza jeżeli ją porównamy ze sceną nauczania w świątyni.

Scena następna, w części środkowej u góry na prawo, przedstawia Chrystusa na krzyżu wśród skał, z poza których widać Jeruzalem (fig. 23). Pod krzyżem

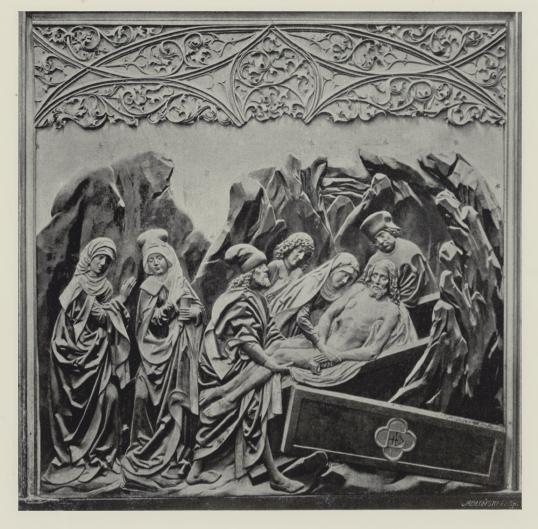


Fig. 25.

Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Złożenie do grobu.

stoi sześć osób t. j. trzy Marye, św. Jan zapatrzony w Chrystusa i grupa dwu osób, z których jedna o układzie ciała niemożliwym (żołnierz z mieczem) pociesza drugą stroskaną. Obie te postaci są prawdopodobnie portretami.

W scenie tej spotykamy się po raz pierwszy z Chrystusem rozpiętym na krzyżu. Artysta przedstawił dobrze zbudowanego mężczyznę o rozwiniętej klatce piersiowej; już tu uwydatnia się zamiłowanie do dokładności anatomicznej, jaką później w jego dziełach zobaczymy. W typie twarzy dopatrzeć się można studyum do innych krucyfiksów, które Stwosz w późniejszych latach wykonał.

Scena ósma — to zdjęcie z krzyża (fig. 24). Matka Boska podtrzymuje martwe ciało a św. Jan zdejmuje cierniową koronę, jedna z dwu innych Maryi podniosła martwą rękę i otwiera naczynie z balsamem a druga ze złożonemi rękami rzuca się na kolana. Grupa dwojga ludzi rozmawiających rozszerza kompozycyę.



Fig. 26.

Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Chrystus wstępuje do piekieł.

Szczególnie piękną i pełną wyrazu jest głowa Chrystusa. Wogóle tę postać artysta opracowuje jak najlepiej. Aczkolwiek układ ciała i konsekwentne opracowanie tego układu bardzo często jest u Stwosza dalekie od poprawności, tutaj jednak bezwładność podtrzymywanego ciała starał się rzeźbiarz odtworzyć i uwydatnić.

W dziewiątym obrazie widzimy złożenie Chrystusa do grobu (fig. 25). Wśród skał dwu ludzi kładzie martwe ciało Chrystusa do sarkofagu. Matka Boska ujęła dłonią rękę syna, oddając Mu ostatni uścisk, poza nią stoi święty Jan, na lewo dwie Marye. Znowu ciało i twarz Chrystusa zajęły artystę przedewszystkiem. Spokój i uroczysty nastrój zastąpiły miejsce dramatu. Na skale, z lewej strony znajdowało się pierwotnie wyrzeźbione miasteczko o kościołach z zazębionymi szczytami i licznych wieżach. Szczegół ten dochował się dzisiaj tylko w rysunkach artysty malarza Dudraka, który przed ostatnią restauracyą jeszcze go widział i w tece swej



Fig. 27.

Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Trzy Marye u grobu Chrystusa.

Maryackiemu ołtarzowi poświęconej odtworzył 1).

Ponieważ scena ze względu na całość środkowej szafy tworzy dolny narożnik, artysta tu a nie gdzieindziej umieścił na wieku sarkofagu swój monogram.

Scenę dalszą, dziesiątą, znajdujemy w czwartym dziale u samej góry a przedstawia ona Chrystusa wybawiającego

') Teka z tymi rysunkami wykonanymi koło r. 1868 znajduje się w Muzeum narodowem; jestto bardzo ważny materyał do studyum szczegółów zwłaszcza pierwotnej polichromii, o ile z piekieł Adama i Ewę a z nimi innych cierpiących (fig. 26). Na rozwalonej piekielnej bramie klęczą wybawieni, szatani usiłują zatrzymać ich: jeden rzucił się na ziemię i cielskiem swojem tamuje im drogę. Za Chrystusem spokojnie stoi anioł adorujący Zbawcę. W głębi skalisty krajobraz. Na jednej z gór widzimy zamek obronny z basztami i kościołem,

polichromia ta oddawała wzory szat, kwiaty i w podobny sposób uzupełniała rzeźbę. Na tekę tę niejednokrotnie powoływać się będziemy.



Fig. 28.

Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Chrystus jako ogrodnik ukazuje się Maryi Magdalenie.

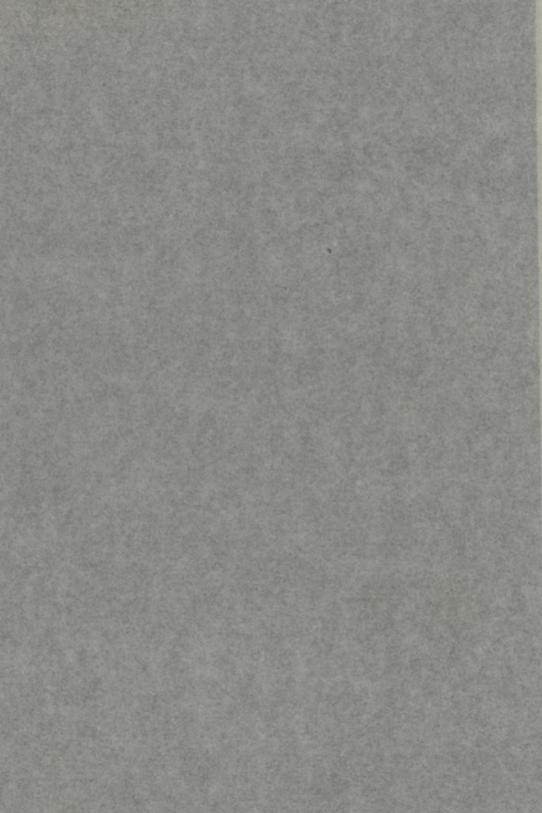
z poza drugiej zaś góry dobywają się wieżyce kościołów. Tu i ówdzie porozrzucane rosną drzewa.

Obraz ten ciekawy jest ze względu na nagość Adama i Ewy. Artysta przedstawił ciało, jak widział je u modela nie idealizując go wcale. Ideał pięknego ciała wzorowany na sztuce greckiej lub rzymskiej był mu obcym, podobnie jak obcemi mu były dzieła klasycznej sztuki, które były od niego tak daleko.

Wiele fantazyi widzimy w przedstawieniu szatanów. Ulubiony to temat niemieckich artystów, Stwosz przedstawi go raz jeszcze w grobowcu Kazimierza Jagiellończyka na kapitelu baldachimu. Poczwary te o dwu łbach i krokodylej skórze widocznej nawet na pyskach, skomponował ze szczególniejszem zamiłowaniem i zacięciem.

Scena jedenasta przedstawia wśród zazębionego ogrodzenia (fig. 27) trzy Marye idące z balsamami i anioła, który im tłómaczy, że grób pusty i Chrystusa w nim niemasz. Pierwotnie ogród był pełen kwiatów, które przedstawiono w po-







WIT STWOSZ
WIELKI OŁTARZ W KOŚCIELE N. MARYI PANNY.
OTWARTY.





Fig. 29.

Szczegół pierwotnej polichromii Maryackiego ottarza podług rysunku Dudraka.

lichromii, niestety restauracya ostatnia zamazała kwieciste pole, dając mu jednobarwne tło, tylko rysunki Dudraka zachowały nam ślady tego wdzięcznego uzupełnienia rzeźby.

W tym samym ogrodzie scena dwunasta (fig. 28) przedstawia Chrystusa jako ogrodnika objawiającego się Maryi Magdalenie, Chrystus trzymał w ręku choragiewke, której dziś nie dostaje. Ruch Maryi Magdaleny, jej nagła radość przebijająca z całej postaci, oddane są z głębokiem odczuciem momentu. Niestety płaskorzeźba ta ucierpiała wiele podczas restauracyi. Scena odbywała się bowiem na łące pełnej kwiatów, które niedbała dłoń restauratora usuneła, dziś jeszcze z tła przebijaja tu i ówdzie szczegóły a rysunek Dudraka pokazuje nam, z jakiem zamiłowaniem i jak szczegółowo przedstawił nam artysta kwiecistość ogrodu, odbijajaca od płaszczyzn płotu i tworząca prześliczne niegdyś tło dla dwu tych postaci (fig. 29).

Oto obrazy, które widz ogląda, gdy ołtarz jest zamknięty (tabl. II).

Górne części każdego pola zdobią stylizowane gałęzie i układające się w rysunek podobny tylko w tych polach, które sobie symetrycznie odpowiadają, zresztą układ jest zupełnie odmienny.

Gdy tryptyk jest otwarty, (tabl. III) odkrywa się nam główna a zarazem najpiękniejsza część ołtarza, środek, po którego bokach, na skrzydłach mieszczą się płaskorzeźby. Przedstawiają one również sceny z życia N. P. Maryi i Chrystusa, ale tylko takie, które się wiążą z wybitniejszemi świętami, podczas których to świąt tryptyk dla ozdoby kościoła musiał być otwarty. Świąteczny charakter wymagał tu także bogatszej i efektowniejszej kompozycyi. To też ta część jest daleko wspanialsza.

Cykl rozpoczyna się na lewo od góry. Widzimy we wnętrzu izby przy pulpicie



Fig. 30.

Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Anioł zwiastuje N. P. Maryi.

siedzącą N. P. Maryę modlącą się a przed Nią zwiastującego anioła, powyżej wśród promieni wznosi się Bóg Ojciec w półpostaci na obłoku. Postać Madonny siedzącej na pięknej gotyckiej ławie z zapleckami zwróconej w trzy czwarte ku przodowi i Jej ruch jest bardzo dobrze skomponowany, aczkolwiek lewej ręki artysta nie oddał należytem skróceniem. Młodociany anioł o wspaniałych piórach i w szatach dyakona pojawił się, aby wyrzec zwiastowanie i ulecieć. W ręku trzymał on niezawodnie lilię, jak tego

dowodzi układ ręki. Draperya jest szczególniej bogata, różnorodna i efektownie ułożona. Niestety restauracya zagubiła wspaniały deseń szat, zachowany w rysunkach Dudraka. Ciekawe jest wnętrze izby z półką w głębi malowaną, na której stoją sprzęty a nadto widzimy dzban z misą na ławce.

Następna scena przedstawia Boże Narodzenie (fig. 31). Wśród ruin jakiegoś gotyckiego gmachu widzimy w plecionej kobiałce nagie dziecię Jezus. Matka klęczy pochylona z założonemi rękami i adoruje



Fig. 31.

Płaskorzeżba Maryackiego ołtarza. Boże Narodzenie.

Syna pogrążona cała w tej adoracyi. Obok pasterz przyklęknąwszy składa dziecięciu hołd, lewą rękę z darem (odbitym dziś wskutek uszkodzenia) wyciągnął ku niemu (na rysunku Dudraka widać jeszcze ten dar; jest to drewniana koneweczka z drewnianemi obręczami i kanciastem uchem), prawą wspiera się na kiju. W ruchu jest bardzo piękna ta postać i tworzy równowagę kompozycyi w stosunku do N. P. Maryi. W głębi widać pasterza spoglądającego z za muru i wpatrzo-

nego w Chrystusa, drugi pasterz zaś klęczy pobożnie z dala. Wół i osioł dopełniają kompozycyi i dolnej części obrazu. W głębi widać wzgórza, z poza których sterczą wieże miast i kościołów, na prawo jakieś zamczysko i gotycki kościół o zazębionym szczycie, na górach widać sioła, pasące się bydło i pasterza, widocznie zdążającego do Betleem. Aniołowie o ruchach pełnych wdzięku i zastosowanych do lotu głoszą światu wesołą nowinę.



Fig. 32.

Szczegół pierwotnej dekoracyi Maryackiego ołtarza podług rysunku Dudraka.

Krajobraz ten był daleko piękniejszy, zmieniono go podczas odnowy. Rzucony na prawo bez żadnego umotywowania szczegół krajobrazu jest odcieta i źle umieszczona częścią całości, jak tego dowodzi rysunek Dudraka, który bardzo sumiennie krajobraz ten przed restauracya odrysował i pierwotny jego układ pamięci przekazał (fig. 32). Na rysunku tym widać jak wzgórze jedno łaczyło się z drugiem; lepiej uwydatnia się kształt wieży, zachowały się dokładniej mury schodzące aż ku stopom wzgórza i tu na dole rysuje sie dokładnie most zwodzony. Na drugiem wzgórzu znajdowały się zagubione podczas odnowy szczegóły, znikneła ciekawa i charakterystyczna studnia z żórawiem, zginęły szczegóły architektury zabudowań malujących się na horyzoncie.

Ostatnia scena w tym rzędzie przedstawia hołd Trzech Króli (fig. 33). Na prawo Bogarodzica o promienistej aureoli z Dziecięciem na ręku, jeden z królów w pięknym uroczystym turbanie klęczy przed Nią ze złożonemi rękami i składa dar: naczynie z myrhą. Madonna otwarła

wieko naczynia a Dziecię przygląda się zawartości, drugi król zbliża się z darem, obaj skupieni, trzeci murzyn uniósł koronę i efektownym pełnym werwy ruchem składa hołd Dziecięciu. Za nim stoi służący o długich w warkocze splecionych wąsach pilnujący konia, który schylił łeb i nogą wybija Chrystusowi pokłon.

Obraz dzieli się na dwie równe części, jedna ma za tło architekturę, druga skały i gwiaździste niebo.

Cały obraz ma szczególniejszy powab. Zwrócić należy uwagę na powitalny ruch murzyna, mimo zwykłej u Stwosza nieporadności w zadaniach perspektywicznych, efektowny i wdzięczny.

Na prawem skrzydle od góry przedstawił Stwosz Zmartwychwstanie (fig. 34). Chrystus powstał z sarkofagu i gotując się do Wniebowstąpienia spogląda na ziemię i błogosławi ją. W ręce trzymał chorągiewkę, której dzisiaj brakuje, dokoła śpią żołnierze, z tych jeden na prawo ma piękną wzorzystą zbroję. Krajobraz jest skalisty, na skałach rosną osty.

Kompozycya tego obrazu jest bardzo pouczająca. Wykazuje ona, że na artystę

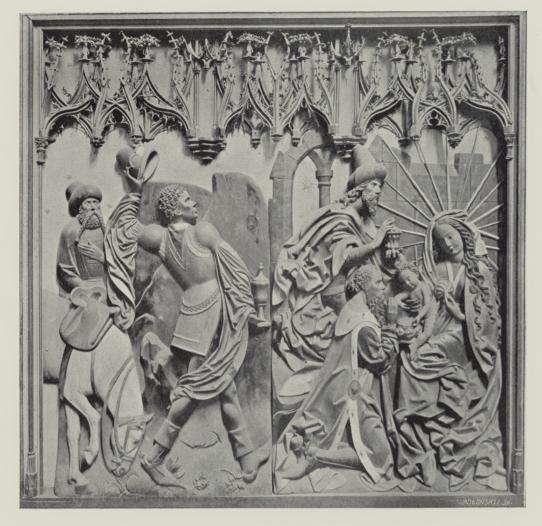


Fig. 33.

Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Hołd Trzech Króli.

oddziałały dramaty religijne pomimo całej swobody, jaką widzimy w twórczości Stwosza. Zachował się nam przepis średniowieczny na urządzenie sceny Zmartwychwstania: Mają być rycerze — powiada ten przepis — spoczywający u czterech rogów najwyższego grobu, na którym Chrystus siedzi zmartwychwstawszy. Tego przepisu trzymał się artysta tylko częściowo ¹).

') Wł. Łuszczkiewicz, O treści rzeźb ołtarza wielkiego w kościele Najśw- Panny Maryi Dalsza scena przedstawia Wniebowstąpienie (fig. 35). Koło skalistego pagórka widać ugrupowanych apostołów patrzących w górę za znikającym Chrystusem, po którym tylko pozostał ślad stóp na promienistem wzgórzu.

Ostatnia scena rozgrywa się w pokoju z wymalowanemi oknami gotyckiemi o bogatych maswerkach i przedstawia Zesłanie Ducha świętego (fig. 36).

w Krakowie, str. 21.



Fig. 34.

Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Zmartwychwstanie.

Zgrupowani koło Matki Boskiej trzymającej otwartą księgę stoją i siedzą apostołowie, żywo rozmawiając, a nad nimi wznosił się Duch św. w postaci gołębicy (dzisiaj go brak), i rozchodzą się promienie. Na uwagę zasługuje ugrupowanie apostołów pogrążonych w modlitwie i zajętych pobożnemi księgami i ich charakterystyka.

Górną część każdego z opisanych pól wypełnia baldachim lekko nad każdym obrazem rozpięty, baldachimy te podobne są tylko tam, gdzie pola sobie odpowiadają, zresztą są odmiennie i oryginalnie skomponowane.

Scena środkowa ołtarza jest jego częścią zasadniczą nietylko ze względu na treść, ale także pod względem artystycznym (zob. tabl. IV). Jako obraz przedstawia ona Zaśnięcie i Wniebowzięcie N. P. Maryi, pod którego wezwaniem kościół poświęcony, jako zaś artystyczna kompozycya jest środkiem, do którego skomponował artysta wszystkie inne części











Fig. 35.

i którego wszystkie te części są oprawą i zamknięciem. Talent artysty, jego natchnienie, siła twórcza i biegłość techniki doprowadzona do najwyższego napięcia, złożyły się na ten obraz, o którym artysta wiedział, że powinien pociągać, olśniewać i przez swój majestat podnieść umysł i uczucie człowieka.

Artysta wątku do kompozycyi zaczerpnął z legendy o Matce Boskiej. Legenda ta opowiada, że kiedy anioł przybył

Płaskorzeźba Maryackiego ottarza. Wniebowstąpienie.

oznajmić N. P. Maryi godzinę Jej śmierci uprosiła sobie N. P. Marya spełnienie trzech życzeń; że Chrystus obecnym będzie przy Jej zgonie, że przybędą apostołowie, że szatana widzieć nie będzie ').

Całość dzieli się na scenę ziemską, gdzie Matka Boska klęcząc na wezgłowiu w pośrodku dwunastu apostołów, których sobie przy śmierci mieć życzyła, opada z sił i rozstaje się z tym światem, druga scena w górnej części, scena

^{&#}x27;) Łuszczkiewicz, l. c. str. 35.



Fig. 36.

Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Zesłanie Ducha św.

niebieska, przedstawia smukłą postać Madonny u boku Chrystusa. A zatem mamy dwa obrazy, obraz Zaśnięcia Najśw. P. Maryi i obraz Wniebowzięcia. Kompozycyę tę uzupełnia grupa umieszczona nad szafą przedstawiająca ostatni akt — koronacyę Matki Boskiej.

Pierwsza scena wykonana jest z mistrzostwem. Artysta w dość płytkiej ołtarzowej szafie umiał ugrupować postaci i każdą ożywić ruchem, nadając jej przytem artystycznie opracowany układ. Temat: przedstawić śmierć N. P. Maryi i dwunastu apostołów był dość trudny a nadto trzeba było umieścić dwie figury we wzlocie, w każdym razie nadprzyrodzone zjawisko. Kompozycya wymagała urozmaicenia postaci dwunastu widzów i związania sceny jednej z drugą w nierozerwalną całość tak pod względem treści jak formy. Artysta poradził sobie wprowadzeniem planów i grup. Na sam przód obrazu wysunął Najśw. P. Maryę a tak ją przedstawił, że spostrzega się brak sił i zanik życia; ręce nie mogą się utrzymać i złożyć do modlitwy:



Szczegół z Maryackiego ottarza. Najśw. Panna Marya.



mamy to uczucie, że Madonna runełaby bezwładnie na ziemię, gdyby nie wysoki i silny apostoł, który lej watła postać bez nateżenia podtrzymuje. Apostołem tym jest prawdopodobnie lakób starszy, przyszły naczelnik jerozolimskiego kościoła. Grupe tych dwu osób pełna wdzieku skomponował rzeźbiarz z wielkim artyzmem. Madonna klęczy w profilu a podtrzymujący ja apostoł stoi na wprost widza. Jest to wiec zespolenie dwu różnych układów, nad którymi panuje postać trzecia w profilu, ale stojąca z pochylona głowa i rekoma założonemi ponad czołem w żalu i rozpaczy. Reka lewa wysuwa sie śmiało naprzód i z taka pewnościa artystycznego efektu, jakiego przed Stwoszem na północy nie widzieliśmy. Grupy tej z trzech figur złożonei dopełniają dwie głowy apostołów z za ramion podtrzymującego Madonnę apostoła, przypatrujących się lej spokojnej śmierci.

Na prawo widzimy cztery figury. Najbliższa postaci Matki Boskiej, zapewne św. Jan, nieco pochylony w tył, podnosi szatę, aby nią obetrzeć łzy; drugą ręką trzymał złotą różdżkę, której tylko ślad pozostał. On najbardziej przywiązany odczuwa śmierć najdotkliwiej. Trzej inni obok niego apostołowie patrzą w górę, jakby mieli wizyę Wniebowzięcia.

Grupa ta łączy akcyę dolnej części z górną. Jeden z apostołów na przedzie na prawo trzyma kadzielnicę. Na lewo najbliższy Matki Boskiej, zapewne święty Piotr, ma książkę w ręku i czyta modlitwę za konających, w lewej ręce widocznie miał niegdyś gromnicę, której dzisiaj brak. Dalej na lewo stojący apostoł prawą ręką podtrzymuje wspartą na kolanie kropielnicę z wodą święconą. W głębi widać w profilu pół figury apo-

stoła zdmuchującego płomień dogasającej świecy: policzki jego wydęły się silnie. Na samym lewym brzegu kompozycyi umieścił artysta tylko głowę pełną smutku, litości i współczucia, portret widocznie jakiegoś współczesnego artysty mnicha.

Cała ta scena przedstawia moment. w którym dusza Matki Boskiej dobywa się z ciała, aby połączyć się z Chrystusem. Wszystkie figury mają układ jak najróżnorodniejszy, część z nich drugim i trzecim planie mieści się na wyższem podium, aby je można było uwydatnić a przytem są one powiązane z figurami pierwszego planu w jedna naturalna a przecież gruntownie i z artyzmem obmyśloną kompozycyę. A przytem każdy z apostołów jest figura odrębną, typową bez przesady. Pomimo wielkości olbrzymiej, postaci sa poważne a lekkie, ruchy spokojne a jednak wielce subtelne i malujące charakter osób" '). Układem ciała, ruchem i zajęciem każdej postaci wyraził artysta stan duszy. Dla jednych śmierć Matki Boskiei jest bolesnem rozstaniem, dla drugich ceremonia kościelna, dla innych cudem i Wniebowzieciem a dla resztv zdarzeniem.

Najpiękniejszą z postaci jest N. P. Marya (zob. tabl. V). Ubrana jest w skromną suknię, ale fałdującą się bogato. Kaskada fałdów układa się na poduszce, na której klęczy umierająca. Lekka chusta o złotym rąbku przerzucona przez ramiona i plecy pokryte bujnymi włosami wije się i drobnymi fałdami tworzy kontrast z dość ciężką i sztywną materyą sukni. Twarz młoda dziewicy jest pełna spokoju i skupienia. Ręce Madonny wydłużone i delikatne, tworzą kontrast z żylastemi rękami apostoła.

¹⁾ Łuszczkiewicz, I. c. 38.

Pełną artyzmu jest półfigura apostoła z załamanemi rękoma i jego twarzy tak głęboko smutnej i do tego z rozmysłem pogrążonej w półcieniu. Są to efekta ności oderwał uwagę jego cud Wniebowzięcia, ręce dotykają się liturgicznego sprzętu, ale oczy i duszę pochłonęło zjawisko. Lecz nie mniej przytem cho-



Fig. 37.

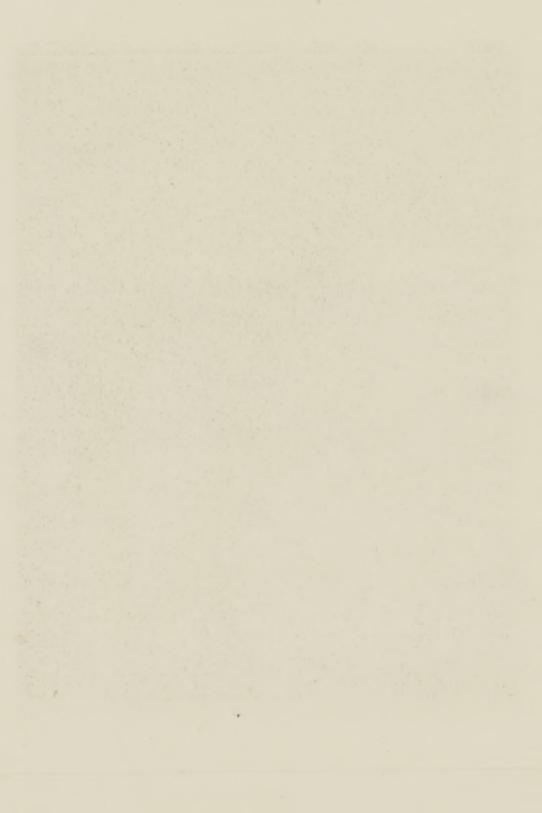
Szczegół Maryackiego ołtarza. Wniebowzięcie N. P. Maryi.

nie średniowieczne, ale nowożytne. Mistrzostwa też dowiódł rzeźbiarz w traktowaniu splecionych dłoni.

Piękną jest także postać ostatniego apostoła na prawo. Zajęty był przysposobieniem kadzielnicy, gdy od tej czyndziło artyście o studyum ciała; chciał on obok prawdy całej postaci przedstawić gruntownie opracowany szczegół; z pod draperyi uwydatnił nogę obnażoną i odtworzył ją z nadzwyczajną sumiennościa.



Szczegół z Maryackiego oltarza. Św. Piotr.





Szczegół z Maryackiego ołtarza. Św. Jan.



Głowy apostołów wogóle tchną życiem: są one wzorowane na naturze, ale mimo bezwzględnego realizmu mają szlachetne piętno: artysta idealizował swojskie typy, wśród których żył: z wielkiej trudności wyszedł zwycięsko: łatwiej bowiem było w idealnie pięknem ciele

tywu podniesienia płaszcza u św. Jana, po to tylko, aby tem efekt draperyi powiększyć.

W stworzeniu obrazu Wniebowzięcia artysta nie poddał się zwyczajowi przedstawiania małej Madonny na ręku Chrystusa, jako symbolu jej duszy (fig. 37).



Fig. 38.

Szczegół Maryackiego ołtarza.

uwydatniać piękną duszę, aniżeli w twarzach tak dalekich od klasycznych rysów. Głowa św. Jana i św. Piotra (tabl. VI i VII) jako studya są przytem niezrównane, artysta oddaje doskonale fałdy skóry i zmarszczki z nadzwyczajną subtelnościa.

Apostołów ubrał artysta w liturgiczny strój, co dało mu sposobność do rozwinięcia bogactwa draperyi, do tego stopnia, że nie wahał się wprowadzić moU Stwosza Wniebowzięcie, to grupa złożona z dwu pięknych idealnych kształtów. W przeciwstawieniu do figur apostołów nieco przykrótkich, kształty te są wydłużone zapewne dla uzmysłowienia wzlotu, bo obie figury traktowane są jako nadziemska wizya; również rzeźbiarz liczył się z wyższem umieszczeniem grupy. Najśw. P. Marya złożyła ręce do modlitwy przed Bogiem a przysuwa się do Niego, jako do syna. Chrystus

podtrzymuje Jej szatę, jakby ją zabierał do nieba. U stóp ich i po bokach aniołowie, dalej inny anioł grający na organku a na prawo również anioł zwracający się ku grupie apostołów, wskazuje im zjawisko. Wszystkie anioły w locie pełne siły i chęci służenia Wniebowziętej.

Aniołowie ci są bardzo wdzięczną kreacyą a zwłaszcza ci czterej w locie. Nigdy Stwosz nie wydobył ze swego talentu tyle lirycznego nastroju. Jaki śliczny jest anioł grający na organkach, jak zatopiony w muzyce a jego skrzydła jak doskonale odcinają się od draperyi



Fig. 39.

Szczegół Maryackiego ołtarza.

Promienista aureola otacza tę grupę a wśród niej przelatują aniołowie. Wiążą oni dolną scenę ziemską z górną nadziemską. Jedni zajęci są wyłącznie Chrystusem i Madonną, podtrzymują ich szaty i asystują wzlotowi. Z innych, dwaj grają, jeden na organkach, drugi na lutni. Trzeci zwraca uwagę apostołów na Wniebowzięcie Najśw. Panny Maryi, czwarty wreszcie błogosławi pozostających na ziemi (fig. 38 i 39).

rozwianej i anioł lutnista, którego muzyka przeznaczona dla Stwórcy i Bogarodzicy, ale oczy zwracają się ku pozostającym na ziemi apostołom! Poważne pachole — w stroju dyakona — anioł błogosławiący w ruchu i we wzlocie jest także bardzo udaną kompozycyą.

Ramy kompozycyi tworzy nie ostry gotycki ale okrągły, możemy powiedzieć śmiało, renesansowy łuk skombinowany z gotyckim baldachimem. Łuk przedłu-



Fig. 40.

Szczegóły Maryackiego ołtarza.



Fig. 41. Szczegóły Maryackiego ołtarza.

żony z obu stron aż do samej podstawy szafy ma kształt wneku wypełnionego konsekwentnie figurkami umieszczonemi pod baldachimami, które przechodza w konsole następnych figur. Architektoniczną tę dekoracve przejeta z portali i służek, wiążąca się konstrukcyjnie zastosował artysta wbrew wszelkiej zasadzie konstrukcyjnej. Nie tylko fiale i baldachimy gnie i wykrzywia ze względu na malarski efekt linii — ale tak samo postępuje z figurami (fig. 40). Figury przedstawiaja proroków, wszystkie sa twarza zwrócone ku scenie głównej ołtarza (fig. 40); są bardzo pięknie skomponowane i mają pełne rozmaitości pozy tak, że każda z figur jest studyum układu ciała i ruchu. Świetna zwłaszcza jest trzecia figura na prawo liczac od dołu: widzimy proroka w niezwykłym naówczas, pełnym patosu ruchu (fig. 43). Bardzo piękną jest postać kobieca po lewej stronie (druga od dołu), a w twarzach ile charakterystyki! Również wneki narożników szafy wypełniły takież same postaci. W samych zaś narożnikach mieszczą się grupy złożone z dwóch figur przedstawiających czterech doktorów kościoła, św. Ambrożego i Augustyna, św. Grzegorza i Hieronima (fig. 46-47). Są to bardzo pięknie skomponowane postaci, a zwłaszcza grupa na lewo przedstawiająca św. Grzegorza ze św. Hieronimem, zatopionych w religijnej dyspucie.

Baldachim jest lekki, przejrzysty i unosi się zręcznie nad całością, chociaż główne jego zadanie to tworzyć dekoracyę dla apoteozowanej grupy wznoszacej się w niebo (fig. 37). Baldachim ten układa się nad głowami Chrystusa i Madonny i rozpina się dalej nad wzlatującymi aniołami. Obok gotyckiej kompozvcvi architektonicznej ozdobionej tak nierozdzielna od niej dekoracya roślinna — widzimy jeszcze kompozycyę figuralną dostosowaną do architektury. Są to do iglic przyparte figurki umieszczone na filarkach. Figurki te w różnych pozach, w obcisłych szatach, a jedna we zbroi — to studya stojacych postaci. Układ nóg jest niespokojny a nawet u figury z podniesioną głową zupełnie nieprawdopodobny, ale tego rodzaju błędy u Stwosza nam nie obce. Posażki te sa wogóle bardzo ciekawe w ruchach i w układzie (fig. 49 i 50).

Ponad ołtarzową skrzynią wznosi się podstawka o przeźroczach wypełnionych maswerkiem i podparta



Szczegóły Maryackiego ołtarza

z boku kolumienkami u każdego naroża. Na podstawce mieści się grupa będaca dalszem i ostatniem rozwinieciem scen przedstawionych w szafiastej cześci ołtarza: koronacya N. P. Maryi. W środku grupy siedzi Madonna ze złożonemi do modlitwy rękoma pochyliwszy skromnie głowe, na która Bóg Oiciec i Svn Boży wkładają koronę a przed nimi wzlata Duch św. (fig. 48). Po bokach na filarkach użytych jako podstawa stoją aniołowie: jeden z nich gra na organkach a drugi na lutni. Obok na filarkach nieco grubszych o bogatych bazach i kapitelach znajduje się z każdej strony postać biskupa w pontyfikalnym stroju. Są to święci patronowie polscy: św. Wojciech i św. Stanisław: ten ostatni w bardzo pięknych i wzorzystych szatach. Wszystkie figury sa wydłużone ze względu na wysokość, na jakiej się mieszczą i ogólny efekt całości. Mimo takiej wysokości artysta starannie traktował rece, układ zwłaszcza reki św. Wojciecha trzymającej księgę jest bardzo ładny.

Predella (fig. 53) została w czasie odnawiania w XIX w. znacznie dopełniona. Przedstawia ona drzewo genealogiczne Jessego, na którem mieszczą się figury w różnych pozycyach i najrozmaiciej ułożonych draperyach. Każda z figur jest osobnem studyum ruchu. Po bokach predelli stoją figurki o kryształowych bazach, dalej jeszcze na zewnątrz pośredniczą między predellą a skrzydłami podpórki, na których wyrzeźbił artysta dwa anioły.

Architektoniczna dekoracya jest w związku z ostatnią fazą rozwoju gotyku, kiedy konstrukcya ustępuje miejsca malarskim efektom, kiedy motywy drewnianego hudownictwa wkraczają do ciosowych gmachów i kiedy pojawiają się motywy kryształowe. Rzeźbiarz jak inni jemu współcześni nie waha się giąć iglic, których

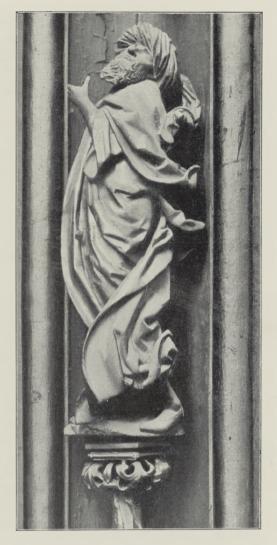


Fig. 43. Szczegół Maryackiego ołtarza. Prorok.

zadaniem pierwotnem było strzelać prosto w górę i zaznaczać wertykalny kierunek smukłych gotyckich budynków, dekoracya nie ciąży, owszem jest nadzwyczaj lekka i koronkowym charakterem doskonale dostraja się nietylko do rzeźby, ale tworzy jedną wspaniałą całość z lekkiem i smukłem presbiteryum, jego pięknem gwiaździstem sklepieniem, wielkiemii strzelistemi oknami. Zwrócić należy uwagę na zamiłowanie do form kryształowych.

Ornamentacya roślinna podporządkowana architekturze w gotyku nie wybija się tutaj (zob. fig. 40). Liście stylizowane w sposób gotycki i czepiające się form architektonicznych niespokojnie, mają formy niespokojne, są gwałtownie pogięte i pomierzwione, jakby je wicher rzucił i trzymał u pinakli i iglic. Znana nam rycina Stwosza przedstawiająca gotycki kwiat tak ściśle się wiąże z roślinnością ołtarza! Artysta szczególniejsze ma zamiłowanie do wyginania i splatania łodyg, widać to n. p. u konsoli głównego baldachimu i zresztą wszędzie, a zamiłowanie to podkreślam ze względu na inne dzieła, które Stwoszowi przypisać mi przyjdzie.

Zwierzęcych form do dekoracyi artysta także używał. Tak u gzymsu predelli wśród roślinnej ornamentacyi (zob. fig. 51 i 52) spotykamy ptaka z wyciągniętą szyją, otwartym dzióbem świergoczącego a obok niego puhacza ładnie skomponowanego, gdzieindziej znowu wśród gałęzi i liści przewija się jaszczurka. Różnorodne te formy urozmaica jeszcze siedząca wśród roślinności małpa bawiąca się owocem 1).

Wartość artystyczna ołtarza jest wielka: jest to jeden z najwspanialszych utworów wieków średnich. Całość kompozycyi pomyślana jest gruntownie i w proporcyach przedstawia się bardzo dobrze. Rzeźbiarz w układzie trzyma się ściśle symetryi i stosuje się do niej konsekwentnie. Widać to przedewszystkiem w ogólnej architektonicznej strukturze ale także w ornamentacyj

górnych części pól tak przy zamkniętym jak otwartym tryptyku.

Stosunek górnej części do środkowej skomponowany jest z wielkim artyzmem. Że rzeźby zamkniętego ołtarza skomponował i traktował skromniej, to oczywista, ale liczył się nawet z tem, aby najlepiej i najefektowniej wypadły dolne płaskorzeźby otwartych skrzydeł, jako najbliższe ołtarza i najwidoczniejsze a zarazem najwięcej łączące się ze środkową grupą.



Fig. 44. Szczegół Maryackiego ołtarza. Prorok.

Liczył się nadto rzeźbiarz z odległością. Figury umieszczone na szafie ołtarza są wydłużone, a ręce Madonny złożone do modlitwy są przesadnie wielkie, jeśli się ogląda je z rusztowania, co zresztą uwydatniła zdjęta na tej samej wysokości fotografia. A zatem artysta uwzględniał różnicę rozmieszczenia. Kompozycya obrazów jest jednolita z wyjątkiem pierwszego obrazu cyklu, gdzie artysta połączył dwie sceny, zwiastowanie Joachimowi

konsoli, które znajdowały się w górnych częściach predelli u zewnętrznych narożników w miejscu dzisiejszych aniołów.

¹) Szczegół dekoracyjny z ptakiem zachował nam rysunek Dudraka, lecz tego szczegółu dziś niema. Prawdopodobnie jest to rysunek

i spotkanie się jego ze św. Anną. Wszystkie obrazy skomponował nadto na podstawie symetryi i stąd przebija w kompozycyi ta harmonia, do której dążyli artyści epoki



Fig. 45. Szczegół Maryackiego ołtarza. Prorok.

odrodzenia. Nietylko zatem architektoniczny układ całości, ale poszczególne pola mają piętno tego harmonijnego układu cechującego dzieła odrodzenia.

Mimo tego spokoju w układzie kompozycyi przedstawiał artysta ludzi przeję-

tych akcyą. Człowiek w jego utworach rusza się szczerze, żyje a nie pozuje, tylko ruchy jego zwykle sa zdecydowane i szybkie. Znakomity jest Stwosz w obserwacyi i przedstawieniu ruchu, chociaż nie umie radzić sobie z perspektywa i perspektywicznych błędów jest pełno. Rzadko umie dawać sobie rade ze skróceniami, najczęściej motyw wymagający skrócenia przedstawia planimetrycznie, lub też wygina formy niemożliwie. aby tylko z całą siłą uwydatnić ruch, który mimo nieznajomości perspektywy lubi komplikować. To też daleko poprawniejsze pod tym względem są rzeźby, które tych skróceń nie wymagają, aniżeli płaskorzeźby. Brak znajomości perspektywy i fakt, że taki artysta jak Stwosz nie starał się radzić sobie, tłómaczy się zupełnie stanem ówczesnej sztuki na północy. Nie gotyk bowiem, lecz renesans dopiero stawia sobie i rozwiązuje zagadnienia perspektywiczne. Problemy perspektywiczne z tej strony Alp rozwiązywać się stara pod wpływem sztuki włoskiej Albrecht Dürer i nad tem z cała świadomościa pracuje, lecz wtedy, kiedy Stwosz komponował ołtarz, Dürer był zaledwie dzieckiem. Niedostatek ten tłómaczy się okolicznością, że Stwosz jako rzeźbiarz, z perspektywa mniej miał do czynienia niż malarz.

Jak ruch obserwuje, tak samo studyuje typy. Obok ruchu, charakterystyka twarzy — oto w czem jest mistrzem. Zbierał on wzory z otaczającej natury, ażeby lepiej scharakteryzować typy, uwydatniał silniej głowy. Kreacye jego w tym kierunku są znakomite i należą do najlepszych dzieł, jakie wogóle wydała sztuka. Typów nie idealizował, z wyjątkiem twarzy Chrystusa i paru główek kobiecych. Nie miał on antyku przed sobą jak Włosi, ale tembardziej zato studyował naturę, która



Fig. 46. Szczegół Maryackiego ołtarza. Doktorowie Kościoła: Św. Grzegorz i Hieronim.

dostarczyła mu szlachetnych typów dla dobrych ludzi a brzydkich i odrażających dla ludzi złych. Różnorodność wykształcenia i chęć urozmaicenia dzieła przebija najwidoczniej w traktowaniu włosów, które niemal u każdej osoby przedstawione są inaczej odpowiednio do wybranego typu. Ciało ludzkie zajmuje Stwosza wiele, mniej jednak niż draperya, ale umie zaznaczać formy ciała pod draperya, neci go także nagość, ta nagość, która pociąga nieznanych Stwoszowi artystów włoskich: dobre zrozumienie nagości widzimy w ciele Chrystusa na krzyżu i złożeniu do grobu. Obie te kompozycye świadczą, że artysta studyował anatomię a zwłaszcza obserwo-

wał dobrze trupa. Oprócz Chrystusa, którego ciało jest piekne i idealnie pojęte, widzimy nagość w postaci Adama i Ewy. Nie chodziło rzeźbiarzowi o piekne i szlachetne formy, nie szukał on ani ujmuiacvch oko linii ani tego efektu wogóle, jaki umieli wydobyć Włosi idealizujac ciało lub wzorujac się na najpiękniejszvch modelach. Ciało Chrystusa jest wyjątkiem.

Na ręce artysta kładzie wielki nacisk. Są one wydłużone, kościste i żylaste, ale traktowane z dokładnością anatomiczną, przytem na układ pal-

ców zwraca wielką uwagę. Pod tym względem dążenia Stwosza, aczkolwiek nie zna on klasycznie pięknej formy ręki, idą w parze z dążeniami artystów odrodzenia.

Draperya odgrywa u Stwosza wielką rolę i to nietylko jako strój: artysta używał jej do dekoracyi wypełniając nią przestrzeń, gdzie tylko można było. Pod tym względem nie uwolnił się on od ogólnego w tej epoce zamiłowania średniowiecznych artystów, które potęgował jeszcze wpływ modnych i będących podówczas nowością rycin: sam Stwosz był rytownikiem a widzieliśmy, ile w rycinach zajmował się draperyą. Temperament, ruch i życie, które starał się wlać

w postaci swych kompozycyi, wiążą się o tyle z traktowaniem drapervi, że układa ja nie w piękne i spokojne faldv zdobiace spokojne formy ciała, ale przeciwnie draperva ta jest zmieta. pełna niespokojnych fałdów i powichrowanych linii, między któremi jakby dla kontrastu przewija się wielka regularna falista linia rabka. Różnicę materyału rzeźbiarz uwydatniał, przeważnie jednak posługiwał się (zwłaszcza gdy chodziło o wierzchnie szaty układające się w dekoracyjne fałdy) usztywnionym materyałem, miał zaś

zamiłowanie do szerokich płaszczyzn i kombinowanie ich z drobniutkiemi i misternemi, którym obok fałdów nadawał wklęśnięcia czyli t. zw. oczka na zewnątrz przedstawiające się kanciasto, a maniera ta uwydatni się jeszcze więcej w późniejszej działalności artysty. Niepokój figur, draperyi, form roślinnych, jest dla talentu Stwosza znamienny już w ołtarzu Maryackim, który jest najwięcej z jego dzieł w Polsce zrównoważony. Nawet strumień wody w scenie narodzenia N. P. Maryi przedstawił artysta niespokojnemi śrubowemi formami.

Świat i ludzi artysta przedstawiał jak ich widział, nie przenosi się on w bdległy wschód ani w odległe czasy. Życie



Fig. 47. Szczegół Maryackiego ołtarza. Doktorowie Kościoła: Św. Ambroży i Augustyn.

Matki Boskiej lub sceny męki Chrystusa wyobrażał sobie tak, jakby się to wszystko działo w jego rodzinnem mieście. O studyach archeologicznych nie ma pojęcia, bo studya te dopiero artyści poczynają robić w epoce odrodzenia. Tem szczersze są jego kompozycye i tem więcej związane z bezpośredniem odczuciem. Strój zatem figur — to strój współczesny.

Mimo tej dramatycznej siły, nie brak w ołtarzu Maryackim lirycznych stron. Scena Wniebowzięcia, adoracya pasterzy w Betleem, poniekąd hołd trzech króli i te prześliczne anioły, które opiekują się człowiekiem i bóstwem, mają wiele lirycznego nastroju i głęboko są odczute. Za tło kompozycyi artysta najczęściej używa skały, albo architektury, lub tu i ówdzie pojawia się płot zazębiony, albo wnętrze domu, w czem pomaga sobie malarstwem a niejednokrotnie daje tło gładkie.

Najwięcej wkroczył w dziedzinę malar-

stwa w scenie Bożego Narodzenia, widzimy tam bowiem nietylko krajobraz z dwoma pagórkami, ale na tych pagórkach pomieścił artysta obwarowane miasteczko z kościołem o schodowatvch szczvtach i dwiema bramami, rozróżnia sie blanki i most zwodzony. Na pochyłości drugiegopagórka mieści się chata a przed nią żóraw studzienny (ten ostatni szczegółzagubiono

przy ostatniej



Fig. 48. Szczegót Maryackiego ołtarza. Koronacya N. P. Maryi.

restauracyi ołtarza), wszystko zaś otacza płot, na szczycie i po drugiej stronie widać bramy i domy. W oddali widnieje zameczek i suche drzewa u stóp skał. Na skałach rozproszone pasą się owce.

Polichromia oddawałą nadto wzorzystość szat, kwiecistość łąk i drobne szczegóły uzupełniające rzeźbę. Subtelność

tej polichromii i delikatność zatracono podczas restauracyi. Rysunki Dudraka dowodzą tego zamiłowania i troskliwości o jak najsumienniejsze przyozdobienie dzieła także pod tym względem.

Smukłe proporcye ołtarza odpowiadały strzelistości presbiteryum, przejrzystości

architektonicznei konstrukcvi; dzieło to snycerza wiaże sie z jasnem rozczłonkowaniem pięknego dzieła architekta (fig. 55). Dodać do tego należy efekt polichromii. Cały tryptyk był malowany a polichromie podczas ostatniej restauracyi przywrócono według dawnych śladów. Kolory są proste z przewagą lazuru i złota, do którego dostrajają się inne barwy. Taka barwna

całość należy łączyć z polichromią presbiteryum, której to polichromii wrażenie potęgowały witraże. Dzisiejsza polichromia Matejki, o ile odnosi się do presbiteryum, została doskonale do ołtarza i witraży dostrojoną; bo nikt tak dobrze Stwosza nie odczuwał jak Matejko.

Ta barwność z przewagą lazuru z gwiazdami rozsianemi na sklepieniu i na tle rzeźbiarskich kompozycyi, nadawała

całości niebieskiej jakiejś harmonii unoszącej ś redniowiecznego widza w kraj aniołów, świętych, w dziedzinę niepodzielnego spokoju, dobra Chrystusa i Jego Matki Najśw. P. Maryi, której kult w tych czasach pełen liryzmu nadawał takiemu wyobrażeniu nadziemskiego świata rzewny nastrój.

Artysta użył do dzieła wszystkich sił i sposobów, którymi rozporządzał. Nietylko przedstawił nam grupy opracowane ze wszystkich stron, ale i płaskorzeźbę najróżnorodniej traktowaną. Jak w środkowej grupie widzimy plany '), tak w płaskorzeźbach widać całą ich gradacyę, aż do znikających w oddali szczegółów architektury lub krajobrazu.

Z tą samą wszechstronnością wprowadza do dzieła najróżnorodniejsze motywy, architektoniczne wzory, zwierzęta, rośliny, i wplata w swą opowieść, umiejąc je podporządkować

całości, która jest poświęcona życiu, chwili śmierci N. P. Maryi i Jej apoteozie. Żaden rys, żaden motyw nie wydobywa się i z tym celem nie współzawodniczy.

Fig. 49. Szczegóły Maryackiego oltarza.

Z całego dzieła przebija cześć dla Matki Bożej i nic jej nie mąci, chyba pojawiający się w dali jakiś szczegół.

> Wartość artystyczna ołtarza jest wielka, jest to iedna z najwspanialszych kreacvi wieków średnich. Niema w Niemczech ołtarza, który mógłby sie z dziełem tem mierzyć: żaden nie wywiera tak potężnego wrażenia. Pod wzgledem swobody i pewności kompozycyi nie umiemy wskazać artysty przed Stwoszem lub jego rówieśnika, któryby mógł z nim rywalizować.

> Najwiecej był Stwosz zależny od Schongauera, którego ryciny, jako rytownik znał niewątpliwie a jednak nic z niego nie przejał, tylko tu i ówdzie kompozycya jego nasuneła mu watek lub motyw. Tak w scenie pojmania Chrystusa postać w kapturze z wyciągnieta w górę ręką przypomina poniekad podobny typ twarzy na rycinie; "Chrystus upadający pod krzyżem" 2) u jednego z jeźdźców a opryszek plujący na Chrystusa ma wiele podobieństwa z głową oprawcy targającego

Chrystusa za włosy w scenie Pojmania ³) tegoż artysty. Daleko więcej wspólności widać w pojęciu i przedstawieniu anioła w scenie Zwiastowania do podobnej

¹⁾ Daun, str. 8.

²⁾ Oeuvre de Martin Schongauer, str. 21.

³⁾ Tamże, str. 10.

kreacyi w rycinie Schongauera ¹) oraz w hołdzie Trzech króli ²) ale tylko w jednym szczególe. Król pobożnie klęczący

tuż u stóp Matki Boskiej z założonemi rekoma iest tu i tam podobnie skomponowany: nawet w kształcie naczynia można się dopatrzeć podobieństwa – a jeśli do porównania wciagniemy Pokuse św. Antoniego, Schongauera, to można przypuścić, że Stwosz postać szatana w scenie "Wstapienia do piekieł" utworzył sobie pod wpływem rytownika z Kolmaru³). Zamiłowanie do stylizacyi roślinnych motywów i ożywienie ich forma ptaka mógł Stwosz przejąć od tegoż artysty: w każdym razie pięknie skomponowany puhacz 1) w jednem ze studyów roślinnej dekoracyi u Schongauera przypomina wprowadzenie puhacza do roślinnej dekoracyi Maryackiego oltarza.

Zamiłowanie do krajobrazu mógł także Stwosz przejąć od Schongauera — poza tem nie widzimy wybitnego wpływu: owszem znając Schongauera i obrazy

przedstawiające ten sam temat, traktował Stwosz kompozycyę zupełnie odrębnie, co tem więcej zastanawia, że średnio-



Fig. 50. Szczegóły Maryackiego ołtarza.

wieczni artyści nie unikali wcale naśladownictwa. Zobaczymy n. p. jak Stwosz traktował scenę Wstąpienia do piekieł

a jak ja pojmował Schongauer. Stwosz przedstawił moment spotkania sie Chrystusa z zamknietymi w niewoli praojcami: Chrystus zbliża się do nich i wyciąga ku nim dłoń. Adam znekany cierpieniami ledwie jest w stanie wyciągnąć rękę; szatani jeszcze walcza gwałtownie wpychajac z powrotem wymykających się więźniów. Tu jest akcya, ruch i naprężenie sytuacyi. Tymczasem u Schongauera 5) Chrystus tryumfalnie depcze szatana i wyprowadza już po walce Adama i Ewę z piekieł wraz z całą rzeszą dawnych mieszkańców piekieł przypatrującą się raczej aniżeli odczuwającą wyzwolenie.

Weźmy jeszcze inny obraz: Pojawienie się Chrystusa Magdalenie. Schongauer 6) przedstawił Chrystusa zatrzymującego się spokojnie przed Magdaleną, która tem pojawieniem się zaskoczona, odczuwa je jakby w extazie, tymcza-

sem jak tę scenę pojął Stwosz? Stwosz przedstawił Chrystusa przechodzącego koło Maryi Magdaleny, która rzuciła się

^{&#}x27;) Oeuvre de Martin Schongauer str. 1.

²⁾ Tamże str. 6.

³⁾ Tamże str. 48.

¹⁾ Tamże str. 18.

⁵⁾ Tamże str. 19.

⁶⁾ Tamże str. 27.



Fig. 51.

Szczegóły dekoracyi Maryackiego ołtarza. Gzyms predelli,

przed nim na kolana, spogląda ku Niemu i z wielkiego wzruszenia i radości zaciska dłonie.

Stwosz do tak wielkiego dzieła używał pomocników a nawet zatrudniał cały warsztat — to niewatpliwie, ale on był w całem znaczeniu twórca dzieła, w którem wszędzie przebija ten sam styl i ta sama potega twórcza. Pomocnicy jego pracowali według jego rysunków i wskazówek, natchnieni jego fantazya i jego wolą. Jacy to byli pomocnicy, zobaczymy to później z ich dzieł, które sa niewolniczemi nieraz a powierzchownemi naśladownictwami kompozycyi Stwosza. Sa to dzieła rękodzielników a nie obmyślane utworv artystów. Całe sceny Maryackiego ołtarza upraszczali i naśladowali, jakto n. p. uczynił twórca tryptyku z Lusiny znajdującego się w zbiorach Akademii Umiejetności w Krakowie. Nie dość na tem: jak wielki był wpływ tego arcydzieła, najlepiej świadczy mały tryptyk znajdujący się w posiadaniu prof. Józefa Mehoffera, dzieło domorosłego snycerza na prowincyi z XVI lub XVII w., który naśladował w nim Maryacki ołtarz.

Najwięcej Stwoszowi zależało na środkowej części ołtarza; ta część jest najwspanialszą i ta wyszła niezawodnie z pod jego dłuta, najmniej zaś chodziło mu o rzeźbę wysoko umieszczoną, o scenę koronacyi N. P. Maryi i o świętych — te utwory są gorsze i zapewne pozostawił ich wykonanie pomocnikom, również jak wykonanie predelli nie przedstawiającej wielkiego artystycznego interesu, niemniej jednakże kompozycya jest dziełem Stwosza.

Na zakończenie wreszcie niniejszego rozdziału o Maryackim ołtarzu przytaczamy zredagowany przez Jana Heydeka dokument, który widocznie staraniem autora na ołtarzu w puszce na wieczną rzeczy pamiątkę umieszczono. R. 1533 kiedy odczyszczano ołtarz, puszkę ową z dokumentem znaleziono i sporządzono z dokumentu kopię, oryginał zaś zaginął.

Pismo zredagowane po łacinie podajemy tutaj w starym przekładzie '). Jest ono tendencyjne; walka między obiema narodowościami, polską i niemiecką, w niem się uwydatnia, nie mniej jednak wiąże się ono z ołtarzem jako dokument erekcyjny.

"Roku od wcielenia Pana naszego Jesu Christa: Tysiącznego czterysetnego siedemdziesiątego siodmego, około

¹) W oryginale podaje je Lepszy, Pacyfikał sandomierski, str. 96, a zarazem przedrukowuje

przekład znajdujący się w Bibliotece Jagiellońskiej Kod. Nr. 107 str. 67.



Fig. 52.

Szczegóły dekoracyi Maryackiego oltarza. Gzyms predelli.



Fig. 53.

Szczegół Maryackiego oltarza. Predella.

św. Vrbana ten obraz robić poczęto. Na ten czas rajce siedzące byli: Walter Gezinger, Jan Karnowski, Jan Teszner, Stanisław Przedbor, Stanisław Zygmuntowic, Jan Cletner, Jan Gawron, Jan Tursy. A stara Rada zaś, Marcin Bełza, lan Wirsingk, Paweł Newburgir, Mikołaj Creidler, Jakób Sweidniczen, Jan Gerstman, Jakob Wilkowski, Marek Theuz, Mikołay Wolfram, Langpeter Stano, Kuncza Zarogowski, Jan Tygil, Paweł Ber, Sefrid Bethman, Jan Borgk, których rada y zezwoleniem robić zaczęto. A wszakze osobliwie tego doglądali, Mikołay Creidler Langpeter Rayce a Chrysztoph Rebencz z Mariemborgu Pisarz Mieyski. Ale ci wszyscy trzey po zaczętey robocie w krótkim czasie pomarli. Po których zaś na to wybrano Jana Clethnera, który się własnym gospodarstwem zabawiwszy niewiele sprawił, Jana Tursa, Jana Heydeka Pisarza Mieyskiego, do których przysadzono iednego mieszczanina Jakóba Glasera, który nazbierawszy od ludzi jałmuźny, toż dopiero robotę zaczętą prowadzili aż do końca, aczkolwiek wielki koszt vczynili, bo 2808 złotych, wszakże z ratusza ani z skarbu pospolitego nic nie dano, tylko na testamencie odliczil był niejaki Franciszek Gleywicz 200 złotych. Ostatek z jałmużny od ludzi nazebrano potrosze aż się

nazbierało. A dorobiono tego obrazu roku Pańskiego 1489, około święta Jakuba ś. za czasów Kazimierza Króla Polskiego, a Fryderyka Biskupa krak. tegoż króla syna. Rayce na ten czas byli, Jan Wirsing, Jan Theszner, Jan Gawron, Ian Tursy, Sefrid Bethman, Piotr Salomon, Jan Wiewiorka, a Lenard Vngestam. A stara Rada, Paweł Newburger, Stanisław Przedbór, Stano Zvgmuntowic, Jan Clethner, Jan Tygil, Jan Borg, Jorek Morstein, Ulryk Jecinbergir, Jorek Lang, Jan Schultz, Jan Regula Doktor w Lekarstwie, Stanisław Swarcz, Jan Beck v Jadam Swarz. Za których staraniem y onych com je wyssey pomienił, to jest Jana Tursa, Jana Heydeka pisarza i Jakóba Glasera pilnym doglądaniem dorobiono. Na cześć Panu Bogu y naswiętszej Pannie Mariey, która niechay będzie błogosławiona na wieki.

Na to żaden Polak nic nie dał ani jałmużny, ani żadnym ratunkiem nie ratował, y owszem się ich wiele naśmiewało, tak mniemając, że się to zkończyć niegdy nie miało, z których wiele rozmaitymi frasunkami przez naświętszą Pannę byli nawiedzeni.

Plebanem na ten czas był cnotliwy człowiek Jorek Sworcz Niemiec, nieboszczyka Jorka Swarcza Rajce syn, Kaznodzieja Niemiecki człowiek mądry. Jan Galar z Wielkiego Głogowa w naukach Mistrz, a prawie naprzednieyszy kaznodzieja, który swoim pilnym napominaniem do tego niepomału dopomógł. Zakrystianem człowiek dobry, Jeronym z Gwostatu w Naukach Mistrz y Bakałarz w Piśmie św.

A mistrz abo rzemieślnik na tę robotę był Mistrz Witt Niemiec z Noremberga, człowiek stateczny i dziwnie pilny y życzliwy, którego rozum y robota po wszystkiem Chrześciaństwie z pochwałą żywota, którego też y ta robota zalecała na wieki. Tom ia Jan Heydek de Dammis Pisarz Mieyski na wieczną pamiątkę napisał".

Oprócz głównego ołtarza wyrzeźbił Wit Stwosz do kościoła N. P. Maryi na zamówienie altarzysty tegoż kościoła Wallendorfa, jeszcze jeden tryptyk o wiele mniejszy. Tryptyk ten jednak zaginął bez śladu a wiemy o nim jedynie z piśmiennych źródeł ¹). W następnym rozdziale przekonamy się, że ponadto powstał cały szereg dzieł związanych z Maryackim kościołem.

¹⁾ Sokołowski, Studya l. c. str. 87.



Fig. 54. Anioł zwiastujący Pasterzom. Ze sceny Boże Narodzenie w Maryackim ołtarzu podług rysunku Dudraka.

Inne rzeźby Stwosza dla kościoła Maryackiego: krucyfiks na tęczy. Żołnierze strzegący grobu Chrystusa i stalle. Prace Stwosza na cmentarzu Maryackiego kościoła: krucyfiks Kalwaryi, model tego krucyfiksu w Muzeum narodowem, ogrojec oraz kaplica zmarłych.

zięki stosunkom, jakie wyrobił sobie Stwosz i wielkiemu uznaniu mieszczan krakowskich, którego wyrazem było zwolnienie mistrza od podatków a nadewszystko pozyskawszy sobie zarząd kościoła Maryackiego i przyjaźń najbardziej wpływowego członka zarzadu Hevdecka, zagarnął on niebawem wszystkie zamówienia do kościoła Maryackiego. Nie mogło być inaczej. Nie było w Krakowie nikogo, ktoby z nim się mógł mierzyć; on był pierwszy, wpływowy i jedyny, w sile wieku, w pełni rozwoju talentu, w gorączce tworzenia, nie wahał się brać jednę pracę po drugiej.

Bardzo blizko z ołtarzem Maryackim wiązało się wykonanie krucyfiksu, rozpiętego na olbrzymiej tęczy Maryackiego kościoła między presbiteryum a nawą główną. Wiemy, że zawalenie się pierwotnego sklepienia spowodowało postawienie nowego ołtarza. Ta sama katastrofa zniszczyła niewatpliwie stary krzyż na tęczy i pociągnęła za sobą sprawienie nowego. Zdaje się, że do tego faktu należy odnieść wiadomość archiwalną, że Dorota Szewcowa zapisała r. 1473 pas srebrny wartości 10 dukatów na sprawienie nowego krzyża łącząc tę ofiarę z ofiara na ołtarz. "Dorota Sweczniczka przeznaczyła cztery grzywny, czu der newn tafeln czu unsir libn frawe i prócz tego pas zastawiony w złot. 10 zapisała czu der newn creuze czu unsir libn frawn" 1).

Trudno przypuścić, ażeby robotę oddano komu innemu w chwili, kiedy Wit Stwosz prowadził tak wielkie i kosztowne przedsięwzięcie w tym samym kościele. Niewątpliwie zatem ten sam warsztat, który pracował nad Maryackim ołtarzem, wykonał i krucyfiks.

Krucyfiks ten przedstawia na tle smukłego presbiteryum w ramach teczy Chrystusa nadnaturalnej wielkości, z drzewa, rozpiętego całą siłą i przybitego do krzyża. Ogólna kompozycya, pojęcie tematu i traktowanie ciała, o ile to ostatnie da się na takiej wysokości zbadać, przypomina nam krucyfiks w nawie bocznej Maryackiego kościoła, o którym nam mówić przyjdzie a także krucyfiks płaskorzeźby ołtarza głównego przedstawiający Ukrzyżowanie. Głowa podobnie jest pochylona i włosy podobnie układaja się na ramionach (fig. 55). Tak też poieta iest korona cierniowa i tak samo oplata głowę. Klatka piersiowa uwydatnia się silnie. Draperya otaczająca biodra Chrystusa jest niespokojna i powichrzona. Jeśli przyjrzymy się bliżej twarzy, widzimy pewien rys charakterystyczny właściwy Stwoszowi: wysokość górnej

¹⁾ Grabowski, Skarbniczka str. 159.

wargi tu i tam jest znaczna, wyrost wąsów poczyna się dość daleko od kanalika nosowego. Mimo podobieństwa

dramat: tamta kompozycya jest tylko częścią obrazu, tu istnieje ona sama dla siebie. Chrystusa przedstawił artysta po



Fig. 55

Wnętrze kościoła Maryackiego z widokiem na ołtarz i krucyfiks tęczy.

w szczegółach, artysta stworzył zupełnie inny typ. To znaczy, że dzieło nie jest naśladownictwem wspomnianej płaskorzeźby, ale oryginalnym utworem. Spokój i znużenie znać tam na twarzy Chrystusa, gdy tu z twarzy tej czyta się cały

zgonie, oczy już nie mają życia, usta lekko są otwarte i skrzywione bólem, ślady cierpień fizycznych i moralnych widać na obliczu, które z wielką wyrazistością uwydatnia się na tle ciemnych włosów. Twarz jest tak ustawiona, żeby

modlący się, spojrzawszy w górę, mógł spotkać się z obliczem Ukrzyżowanego.

Na jeden jeszcze fakt należy zwrócić uwagę: krzyż smukły oglądać trzeba na tle pięknego gwiaździstego sklepienia, na którem Ciało Chrystusa rysuje się z wielką siłą i efektem (fig. 55).

Obok ołtarza Marvackiego znaidowały się dwie rzeźby przedstawiające leżących żołnierzy (fig. 57-58). Obie rzeźby w czasie restauracyi tego ołtarza usunieto i złożono do zbiorów Akademii Umiejetności, która odstapiła je później w depozyt Muzeum narodowemu, gdzie sa obecnie. W istocie dzieła te nie wiaża sie z ołtarzem Maryackim, nie mniej jednak wy-

konano je do kościoła Najśw. P. Maryi. Żołnierzy tych używano widocznie do ozdoby grobu Pańskiego w tymże kościele podczas obchodów Wielkanocnych.

Zołnierze w pozie na pół leżącej zakuci w zbroje są bardzo dobrze skomponowani, udatni w proporcyach i pochodzą z XV w. a niezawodnie także są dziełem Wita Stwosza. Temat ten zajmował artystę wtedy, gdy rzeźbił scenę Zmartwychwstania w ołtarzu Maryackim a także potem jeszcze, gdy osiadł na stałe w Norymberdze 1).



Fig. 56. Fragment krucyfiksu tęczy Maryackiego ołtarza.

Podobieństwo żołnierzy Maryackiego ołtarza z omawianemi figurami jest widoczne nietyle w ogólnej kompozycyi, ile w szczegółach zbroi. Przyjrzyjmy się żołdakowi z łukiem w scenie Zmartwych wstania: ma on pancerz taki sam jak żołnierz z zasłoniętą przyłbicą w Muzeum narodowem, naramienniki o charakterystycznym motywie, pletwy tu i tam są jednakie. Główna różnica w zbroi — to obuwie: wszędzie u Stwosza jest ono spiczaste, stopy uzbrojonych żołnierzy opatrzone są kolcem, tu but u palców

¹⁾ Zob. ołtarz w Szwabach. Daun, fig. 38.



Fig. 57. Żołnierz strzegący grobu Chrystusa. (Muzeum narodowe w Krakowie).

kończy się płasko — ale jest on później nadsztukowany, co na pierwszy rzut oka widać w oryginale, część nadsztukowana wykonana jest z grubsza, jest to nawet nierzeźbiony, tylko ostrugany odpowiednio klocek i przybity z wierzchu gwoździem; niezawodnie obuwie było pierwej takie samo jak w innych podobnych utworach Stwosza. Podobną zbroję przedstawił artysta w jednej z dekoracyjnych figur Maryackiego ołtarza (zob. fig. 49) a podobną charakterystykę twarzy widzimy w scenie pojmania Chrystusa, u żołdaka, który podniósł rękę na Chrystusa (fig. 22).

Jeśli przyjrzymy się obecnie całości, zobaczymy, że artystę pociągało zadanie przedstawienia ciała zakutego w zbroję i skrępowanego ruchu. Nie powtórzył on kompozycyi z płaskorzeźby, ale przy zachowaniu szczegółów stworzył rzecz oryginalną. Żołnierza z odkrytą przyłbicą przedstawił artysta w chwili, gdy rażony blaskiem zmartwychwstającego Chrystusa nie może się ruszyć: twarz żołdaka zła, z wysuniętemi wargami,

w które artysta umiał wlać dużo charakterystyki, i z otwartemi szeroko oczyma wpatrzonemi w zjawisko. Polichromia twarzy jest pierwotna i dochowało się złocenie zbroi, aczkolwiek znacznie poczerniało.

Druga figura doszła nas w gorszym stanie: zachowało się tylko torso, głowa, część ręki lewej i część prawej nogi. Rzeźbiarz również przedstawił śpiącego żołnierza, przyłbica chroni go od blasku, który poraził jego towarzysza; artysta nie wahał się mimo całego zamiłowania do charakterystyki twarzy przedstawić głowę zakutą w przyłbicę i stworzył w ten sposób oryginalną i śmiałą kompozycyę.

Dalszą robotą dostarczoną do Maryackiego kościoła były stalle dla rajców miejskich.

Stalle te powstały przed rokiem 1495, skoro Rada w tymże roku je przyjęła i poleciła wypłacić Stwoszowi za nie kwotę 1500 złotych. O stallach tych ponadto nic więcej nie wiemy, przepadły bez śladu a jedyna wiadomość o ich

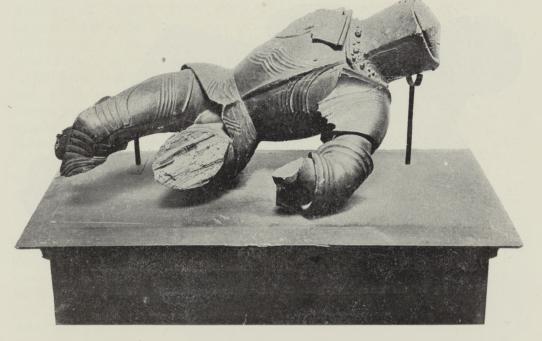


Fig. 58. Żołnierz strzegący grobu Chrystusa. (Muzeum narodowe w Krakowie).

istnieniu zachowała się w aktach miejskich Krakowa 1).

Z przeglądu dzieł dostarczonych Maryackiemu kościołowi, dwu ołtarzy, krucyfiksu na tęczę, rzeźb do urządzenia grobu Chrystusa i stalli, widzieliśmy, że warsztat Stwosza był poniekąd warsztatem kościoła Maryackiego, że artystę wezwano do ozdobienia tego kościoła i że bez wyjątku oddawano mu wszystkie rzeźbiarskie roboty. Sądzimy, że dzieło, które omawiać z kolei będziemy, jest także utworem Wita Stwosza, chociaż na poparcie twierdzenia nie posiadamy żadnego piśmiennego dowodu.

Dotąd mieliśmy do czynienia z rzeźbą w drzewie. Dzieło, do którego opisu przystępujemy, wykuł Stwosz w kamieniu. Dziełem tem jest krucyfiks znajdujący się w ołtarzu w prawej nawie kościoła. Przeznaczonym on był jednakże gdzie-

¹) Grabowski, Starożytności historyczne polskie t. I. str. 445.

indziej. W ołtarzu bowiem z XV w. podobna rzeźba nigdy nie mogłaby znaleźć pomieszczenia. Według wszelkiego prawdopodobieństwa przeznaczono ją na cmentarz Maryackiego kościoła, gdzie też się znajdowała przez cały wiek XVI i dopiero w latach 1603 a 1647 umieszczono ją na tem miejscu, na którem się obecnie znajduje ²), gdy poczęła słynąć cudami (fig. 59 i 61).

Na potężnym krzyżu o grubych czworograniastych belkach wisi nagi Chrystus w pozycyi silnie napiętej. Chrystus już skonał i lekko skłonił głowę na piersi. Całość jest tak skomponowana, że nie zdaje się, ażeby figura stała na wolnej dokoła przestrzeni, chociaż opracowana jest ze wszystkich stron: taki szczegół jak rzucenie draperyi w lewo i wysunięcie jej poza linię kompozycyi, dowodzi, że był to krucyfiks przyparty do ściany,

²) Łuszczkiewicz Wład., Stare cmentarze krakowskie. Rocznik krakowski t. l. str. 23–25.



Fig. 59.

Krucyfiks Maryackiego kościoła w bocznej nawie.

inaczej deszcze i wichry spowodowałyby opadnięcie tak słabo wiążącego się z rdzeniem kawałka kamienia. Ani w układzie całości, ani w rysach twarzy nie widać, aby krucyfiks był w jakimś związku ze zwykle pod krzyżem stojącemi figurami i zapewne ich też nie było. Chrystus przedstawiony nagi, cierniowa korona dziś istniejąca jest dodatkiem późniejszym, aczkolwiek bardzo efektownym (fig. 61), szpecącym piękny kształt czaszki. Wykonanie twarzy odrazu wskazuje na Wita Stwosza: takiego dramatu na północy nie oddałby żaden mistrz XV w., mógł to zrobić tylko wielki

dramaturg, jakim był Wit Stwosz i on też rozporządzał tą mistrzowską techniką, która nadała pojęciu skończone formy.

nie znać na niem katuszy i chłost, jedynie w prawym boku szeroka i głęboka rana świadczy o położeniu kresu moralnym mękom.

Rzeźbiarz pojął Chrystusa jako człowieka w sile wieku, właśnie koło 33 lat, z czołem pełnem zmarszczek, o policzkach zapadłych pod wpływem meki i bólu nie tyle fizycznego ile moralnego, kiedy cierpiał za prawde dla dobra i zbawienia społeczeństwa. które Go nie rozumiało i trwając w zaślepieniu prześladowało z szyderstwem i zadowoleniem. Widać, że to człowiek, który poczynał już watpić, że watpienie zwyciężył, przebył meki z nadzieją rychłego zmartwychwstania i tryumfu i który, konając, przebaczenie miał na ustach, bo wszystko rozumiał.

Tę tragedyę Wit Stwosz pojął i odtworzył. Artysta wyobrażał sobie Chrystusa jako silną, dobrze zbudowaną postać, lecz chudą

i strawioną wewnętrznym ogniem — piętno cierpienia na twarzy, to piętno tortur, wśród których górę biorą moralne cierpienia. Ciało jest piękne i czyste — pojęte szlachetnie w duchu sztuki odrodzenia,



Traktowanie włosów długich rozdzielonych i spadających na plecy a właściwie na prawe ramię, jest upodobaniem tego mistrza; układ fryzury, to luźnie rozplecione i rzucone loki. Takie same loki

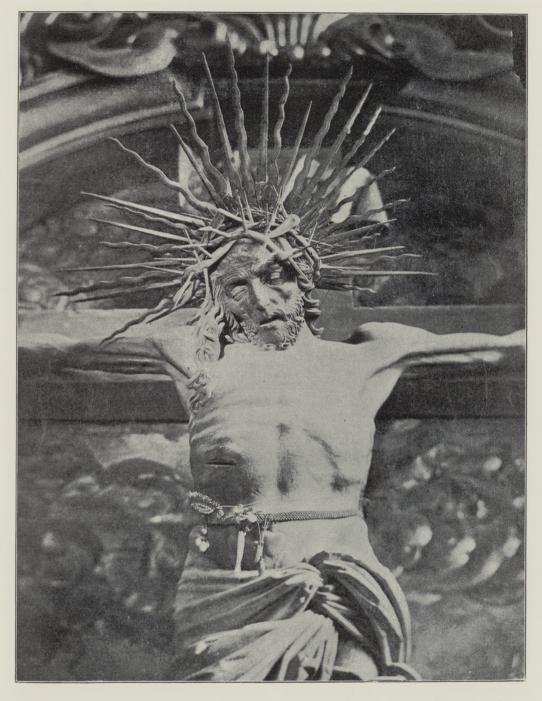


Fig. 61.

Fragment krucyfiksu nawy bocznej Maryackiego ołtarza.

widzieliśmy u apostołów w glównej scenie Maryackiego ołtarza. Z pod włosów tylko wydobywa się część lewego ucha. Wogóle włosy są przedstawione z poczuciem natury i miękkości.

Na szyi uwzględnił artysta muskuły i faldy skóry. Obojczyk i mostek zaznaczył. Klatka piersiowa szeroka z uwydatnieniem żeber i mięśni. Brzuch lekko zapadniety: tu i ówdzie spostrzega się tętnice. Widać wogóle niezwykłą na północy znajomość anatomii, godna artysty rozwiniętego odrodzenia. Ręce chude wyciagniete przedstawione sa z poczuciem układu kości, muskułów i żył. Dłonie i palce skurczone. Nogi również wychudzone, napreżone z mistrzowskiem opracowaniem kolan i stóp skrzyżowanych i jednym gwoździem przybitych. Stopy o palcach długich, chudych i z drobiazgowością wykończonych. Naprężenie ściegien uwydatnia się silnie a kostki rozmieszczone umiejętnie. Wybitną cechę Stwosza: głebokie wyciecie stopy i tutaj znajdujemy, aczkolwiek wskutek układu stóp zaledwie się ono zaznacza.

Draperya zakrywająca biodra Chrystusa t. zw. perizonium, przewiązana jest dosyć wysoko. Jej układ należy sobie tak wyobrazić: artysta przewiązawszy raz długą opaskę u ciała modelu, górną część, która po przewiązaniu znalazła się w jego prawej ręce, obwinął około lewego uda w ten sposób, że koniec zakrył udo, draperyę zaś, która mu została w lewej ręce puścił na wiatr i zwinął w wachlarzową, ulubioną formę. Wogóle kompozycya jest jasna i konsekwentna. Materyał draperyi jest miękki i układa się w delikatne fałdy.

W całości zatem tak jak i w szczegółach krucyfiks przedstawia się jako pierwszorzędne dzieło nietylko w średnich wiekach, ale należy i dziś do najwybitniejszych dzieł sztuki. Pojęcie dzieła i wykonanie dowodzi, że jest to płód jednego z największych mistrzów średnich wieków — Wita Stwosza.

Dzieło robiło wielkie wrażenie nietylko na współczesnych, ale uszanował je wiek odrodzenia a XVII w. przeniósł do wnętrza kościoła, umieścił na ołtarzu i otoczył czcia. Ołtarz ubrano bronzowemi kolumnami przeniesionemi z kaplicy Wisembergów a skronie Chrystusa otoczono promienista aureola. lakie rzeźba robiła podówczas wrażenie, czytamy w książce r. 1647: "gdy krucyfiks chciano odnawiać, malarz, który był do tego wezwany, dostrzegł, że mu narzędzie jak w żywem ciele grzęzło i z przestrachu na poły był umarły, czego i inni doświadczyli, jak o tem stare manuskrvpta opowiadaja. Jest ten krucyfiks dziwnie nabożny i piękny, uprzywilejowany jest za dusze zmarłe" 1).

Model do tego krucyfiksu wykonany przez Stwosza zachował się w Muzeum narodowem w Krakowie (fig. 60). Jestto rzeźba w drzewie wysokości od stóp do głowy 48 cm., szerokości w rozpięciu rak 45 cm. a zatem jestto mały krucyfiks z drzewa lipowego ze śladami polichromii. Ręka lewa dorobiona później, toż kawałek kończyny ręki prawej i trzy palce stopy. Do Muzeum nabył go ś. p. Łuszczkiewicz *). Chrystusa przedstawił artysta już po śmierci z głową zwisającą na prawe ramię. Nogi przebite jednym gwoździem, biodra otacza wązkie perizonium. Rzeźba zwraca uwagę znajomościa anatomii, niezwykła w północnej

^{&#}x27;) Pruszcz, Stołecznego Miasta Krakowa kościoły y klejnoty w Krakowie 1647, str. 34.

²) Zob. Inw. Muz. nar. L. 619. cf. Kopera,

Materyały do historyi sztuki w Polsce — Wiadomości Numizm. archeol. t. V, szp. 53.



Fig. 62. Chrystus na górze Oliwnej. Płaskorzeźba wmurowana w ścianę domu przy placu Maryackim I. 8

sztuce średniowiecznej. Cechuje ją nietylko dokładność w odtworzeniu proporcyi, ale także sumienność w opracowaniu szczegółów. Zastanowimy się nad tym krucyfiksem, bo można się mu z całą dokładnością przyjrzeć i szczegółowo zbadać, a chodzi nam o znajomość anatomii. Mięśnie barkowe jak również mięśnie szyi dobrze są zaznaczone. Wogóle

uwydatniał rzeźbiarz mięśnie, stawy, kości. Tak główka kości barkowej lewej odtworzona jest bardzo dobrze, klatka piersiowa doskonale modelowana, mięśnie brzuszne z osobna zaznaczone, uwydatniają się talerze biodrowe z pod perizonium a nogi wykonane są świetnie. Wyraz bólu i cierpienia jest więcej zastygły niż w krucyfiksie w ołtarzu

bocznym kościoła Najśw. P. Maryi, gdzie efekt tego bólu dociągnięty jest do najwyższego stopnia: tu twarz jest znacznie spokojniejsza.

Jeżeli porównamy pod względem traktowania anatomii krucyfiks Muzeum narodowego z krucyfiksem nawy bocznej kościoła N. P. Maryi, zauważymy uderzające podobieństwo, nietylko pod względem ogólnego traktowania ciała, lecz w szczegółach. Modelowanie żeber jest podobne, a tem łatwiej to wykazać, że tu i tam artysta posługiwał się chudym modelem; tem wybitniej występują różańcowate zgrubienia, w miejscu łączenia się chrząstek żebrowych; główka kości barkowej lewej na jednej i drugiej stronie identyczne.

Także na krucyfiksie Maryackiego kościoła sterno-cleido-mastoideus'a nie widać, nogi i stopy prawie te same a szczególnie łuki goleniowe bardzo piękne u obu '). Obie rzeźby mają nadmiar zmarszczek. Zwracam przy tem uwagę na szczegóły, jak traktowanie włosów i rys charakterystyczny: w modelu widzimy na twarzy w obu rzeźbach znaczny odstęp od górnej wargi do nosa i również znaczny odstęp wyrostu włosów od kanalika nosowego. Wogóle ma się wrażenie jednego i tego samego modelu.

Krucyfiks był polichromowany, wyraźne ślady polichromii dochowały się na perizonium, którego podszewka była lazurowa a wierzch niezawodnie złoty.

Wiemy już, że krucyfiks bocznego ołtarza w kościele N. P. Maryi pierwotnie znajdował się na zewnątrz kościoła i zdobił cmentarz kościelny.

Inną pozostałością dawnego cmentarza kościelnego są dwa dzieła. Jest to naprzód płaskorzeźba w kamieniu wmurowana w facyatę domu, przy placu Maryackim I. 8, przedstawiająca Chrystusa w Ogrojcu, a wreszcie kaplica zmarłych przy kościele św. Barbary. Oba zabytki uważam również za dzieła Stwosza jako resztki rzeźb, któremi przyozdobił cmentarz. Co do kaplicy zmarłych na wstępie, zanim do niej przejdę, muszę zrobić to zastrzeżenie, że tylko architektoniczną jej dekoracyę przypisuję Stwoszowi a nigdy grupę rzeźb, którą w niej umieszczono później.

Zaczynamy od płaskorzeźby przedstawiającej Chrystusa na górze Oliwnej (fig. 62). Była ona niewątpliwie także pierwotnie wmurowana w ścianę, czy kościoła, czy też domu lub muru okalającego cmentarz.

Oprócz Chrystusa i trzech Jego uczniów umieszczonych na pierwszym planie przedstawił artysta urozmaicony plan dalszy; widzimy Jeruzalem, płot zamykający ogród i żołnierzy z Judaszem na czele, zstępujących ze schodów.

Chrystus klęczy na środku, na prawo śpi jeden z apostołów położywszy się na ziemi i podparłszy ręką głowę, powyżej skała z ukazującym się aniołem, na prawo drzemia dwie siedzące figury a ponad niemi brama z grupa ludzi. Cała przestrzeń jest zatem wypełniona. Układ postaci uchwycony z natury a każdą postać rzeźbiarz skomponował z artyzmem i widocznym rozmysłem. Ruch wdzierającej się grupy pojęty jest po mistrzowsku a przedewszystkiem zasługuje na uwagę drobna postać żołnierza zakutego w stal i Judasza prowadzącego orszak i schodzącego po schodach. Inna figurka wdzierajacego sie przez dziure w parkanie, skomponowana z niemniejszą zdolnością charakteryzowania ruchu. Perspektywa figur w głębi jest obmyślana bardzo dobrze: figury zaś na

^{&#}x27;) Uwagi te zawdzięczam prof. Dr Julianowi Nowakowi.

pierwszym planie mają wadę w perspektywie — wadę, którą wytykaliśmy płaskorzeźbom Maryackiego ołtarza, Chrystusa przedstawił artysta w większych rozmiarach, chociaż umieścił go na drugim planie, chciał w ten sposób przedewszystkiem zwrócić na Niego uwagę.

Płaskorzeźba jest uszkodzona, to też subtelność traktowania ciała nie uwydatnia sie; ślady jej jednak świadcza, że była opracowana ze znajomościa anatomii i wielką wprawą. Twarze przedstawiają typy głów wzietych z rzeczywistości, aczkolwiek charakterystyka św. Piotra przypomina wyobrażenia tego świętego w innych dziełach sztuki tej epoki, widocznie artysta przejął wyrobiony typ: a zatem święty ten jest łysy, z kepka włosów na czole i włosami z tyłu czaszki pomieszczonymi. Usiadł ułożywszy rece na kolanach, miecz oparłszy o ramie i widać, że śpi snem zmożony. Jest to ten sam św. Piotr, którego spotykamy w ołtarzu Maryackim w scenie pojmania Chrystusa, zesłania Ducha św. i zaśniecia N. P. Marvi, a zawsze jednako jest on pojęty i przedstawiony. Św. Jan wyglada jak współczesne chłopie, bez zarostu z równo u czoła obcietymi długimi włosami, w kaftanie z guzikami rozpiętymi pod szyją. Ręce i nogi chude z uwzględnieniem kości i żył, stopy sa głęboko wcięte.

Draperya odrazu zdradza Wita Stwosza. Zajmuje ona wiele miejsca, jakby wiatrem rzucona a przytem układa się w bogate fałdy. Artysta tak ją skomponował, żeby odsłonić ręce i nogi, które po mistrzowsku umie traktować, odwija długie i szerokie rękawy, tak samo przerzuca rąbki szat u stóp. Znajdujemy tu też same fałdy układane w formie konch i wachlarza obok pomiętych i pełnych zagłębień fałdów przedstawiajacych bogate pole do gry światła i cieni. Dla kontrastu pojawiają się wielkie gładkie partye draperyi, pod któremi czuć formy ciała. Szeroka zwłaszcza i obfita draperya długich rękawów układa się w głębokie fałdy, które tak artysta umiał traktować, że znać pod nią ramię i co trudniejsza przedramię, a przedewszystkiem czuć, że na nich się fałdy układaja i drapuja.

Scena odbywa się na wolnem powietrzu, w ogrodzie w nocy. Chrystus modli się, w naturze jednak niema spokoju, owszem wicher wiejący z prawej strony od dołu podrywa i podrzuca draperyę śpiących apostołów. Toż samo widać u anioła; jego odzież nietylko porywa pęd wichru, ale rozwiewa ją szeroko, a w górę podrzuca jego długie włosy.

Bogato rzeźbiona kapliczka przyparta do kościoła św. Barbary ma również związek z cmentarzem (fig. 63). Samo wezwanie kościoła świadczy, że to kościół cmentarny, kościół zmarłych, skoro św. Barbara była zwykle patronką takichże kościołów!).

Jakie miała znaczenie ta kapliczka, trudno dociec, pierwotnie jednak nie było w niej tego ogrojca, który dziś widzimy a który wtłoczono tu niestosownie. Kto wie, czy nie wystawiono jej na kostnicę, gdzie składano kości wydobyte przy kopaniu grobów, aby potem przechować ie we wspólnym dole 2). Pierwotnie wygladała ona inaczej. Składała się z trzech ostro łukowych arkad, rozpiętych między katami rozwartymi. Arkadki te szerokości 2 m. 30 cm. a wys. od poziomu 4 m. 13 cm. wspierają się od przodu na dwu krótkich na podmurowaniu stojących ośmiobocznych filarach z wapienia o długich prostych bazach. Trzony filarów mają formę kryształową. Łuki arkad kończą się wewnątrz ostro, zewnątrz zaś wyginały się w ośli grzbiet a w końcu

⁾ Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1905 J. str. 9.

²) Łuszczkiewicz, op. cit. str. 10.

w kwiat, tę jednakże część ścięto skutkiem wprowadzenia późniejszego dachu. U szczytu arkad między obu łukami znajdowały się herbowe tarcze. Zewnętrznych linii łuków czepiają się liście. Skrajne arkady spoczęły z jednej strony wspólnie ze środkową arkadą na filarach, z drugiej zaś znalazły punkt oparcia u lica szkarp na wspornikach. Wspornik u arkady na prawo tuż obok wejścia do

Przyjrzyjmy się dokładnie szczegółom. Ornamentacya różnorodnie i starannie wykonana odbija od skromnych filarów z gładkimi kapitelami. Liście podobnie jak w ołtarzu Maryackim lub na baldachimie grobowca Kazimierza Jagiellończyka traktowano *å jour* używając do tego świdra, są one pogięte, o końcach podwiniętych, i powichrzone, a drobno rozczłonkowane i niektóre pełne wege-



Fig. 63.

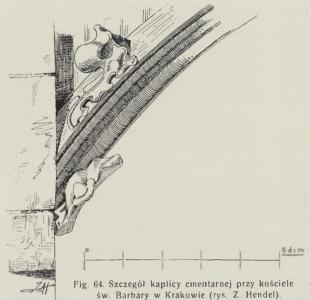
Kaplica cmentarna przy kościele św. Barbary w Krakowie.

kościoła ma kształt herbowej tarczy, trzymanej oburącz przez anioła występującego do pół figury z lica ściany. Na tarczy Jagielloński orzeł. Arkada na lewo miała zapewne podobnie skomponowany wspornik, którego ślad zaledwie pozostał. Środkową arkadę zdobiły dwie płytkie iglice, u których spodu były dotąd dochowane kroksztyny pod posążki. Pole niżej kroksztynów zapełnił artysta suchemi gałązkami. Powyżej filarów u nasady łuków mieszczą się jaszczurki i myszy.

tacyjnej siły. Prócz liści użył artysta motywu suchych gałęzi i bujnego mchu.

Z figur spotykamy tylko anioła z rozrzuconymi włosami trzymającego tarczę. Zwierzęta traktowane są z zamiłowaniem. Z herbów prócz orła, dopatrzeć się można na tarczy u wierzchołka lewej arkadki herbu Nowina.

Wstąpmy teraz do wnętrza. Dawne wejście mieściło się od kościoła św. Barbary. Środkowa część nakryta jest krzyżowem sklepieniem i w planie przedstawia się jak kwadrat. Przestrzeń trójkątną



od północy zasklepiają dwie lunety. Południowa zaś strona wiodła do kościoła a zarazem do kapliczki i miała sklepienie nieregularne o czterech żebrach

zbiegających się we środku i zwiazanych zwornikiem: stare odrzwia facyaty zostawiono. Profile żeber głównych i krzyżowych podparte są w rogach i na licu ściany konsolkami. Konsolek tych jest cztery, a każda z nich inna tak ksztaltem jak rozmiarami. Dwie zbliżaja się ornamentacyą do konsol zewnętrznych, liście mchu jednej zakrywa tarcza z późniejszym napisem, drugą w kacie przeciwległym tworzy mech nakrywający pęk żeber. Odpowiadająca tej ostatniej

konsola nad słupem ma kształt architektonicznego wisiora o zagłębionych ścianach. Konsola czwarta na ścianie naprzeciw arkady jest najciekawszą,

¹) Zygmunt Hendel, Kaplica zmarłych zwana "Ogrojcem" przy kościele św. Barbary w Kra-

a tworzą ją dwa gryzące się potworki o psich uszach i kościstych kręgach. Dwa rzeźbione klucze sklepienne dopełniają skromnej dekoracyi. Na tarczy klucza sklepienia środkowego wyrzeźbiono trupią głowę z dwoma swobodnie rzuconymi piszczelami.

Zwornik nad wejściem zdobi tarcza podobna do poprzedniej, którą trzymają dwaj młodzieńcy z szeroko rozczesanymi włosami, na tarczy tej bardzo starannie wyobrażono narzędzia męki Pańskiej zawieszone na krzyżu 1).

W budowie tej znajduje się tak zw. Ogrojec. U ściany mieści się rzeźba z pinczowskiego kamienia, przedstawiająca Chrystusa modlą-

cego się na górze Oliwnej i śpiących apostołów. Kompozycya zajmuje część ściany północnej i ścianę zachodnią. U ściany północnej przed skała klęczy

Chrystus nadnaturalnei wielkości, z głowa podniesiona do górv i rekami złożonemi do modlitwy, które jednak są późniejsze. Na lewo przed Chrystusem znajduje się skała, na której pojawia się anioł z krzyżem i kielichem. Anioł ten iest wprawdzie

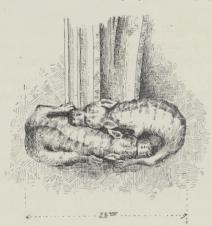


Fig. 65. Szczegół kaplicy cmentarnej przy kościele św. Barbary w Krakowie (rys. Z. Hendel).

wykuty później, ale postawiony na miejscu dawnego anioła. Wzdłuż ściany śpi trzech apostołów, nie wiążących się jednak w organiczną grupę. Bliżej Chrystusa

kowie. Spraw. Kom do badania hist. szt. w Polsce t. V. str. 234–242

leży św. Piotr podparłszy głowę ręką, a dalej w siedzącej pozycyi dwaj inni apostołowie tworzą grupę, jednym z nich jest św. Jan. Przed figurami znajduje się płot wolno stojący, wbity w skały, wśród których widzimy rozrzuconą roślinność, kreta i ślimaka.

Jeżeli przyjrzymy się jeszcze raz całości, to zauważymy, że rzeźba nie ma tego piętna wybitnego talentu co dzieła Wita Stwosza. Kompozycya składa się z trzech nie wiążących się z sobą części: Chrystusa, św. Piotra i dwu apostołów. Motywy pozycyi nie tłómaczą się jasno, pod draperyą nie czuje się ciała, a fałdy nie drapują się konsekwentnie; aczkolwiek rzeźba jest bardzo słaba, widać w niej cechy prac Wita Stwosza jak n. p. traktowanie włosów z użyciem świdra, kościste twarze i długie cienkie palce. Różnicę znać w traktowaniu ciała i draperyi, nie mówiąc o uzdolnieniu.

Natomiast architektoniczna strona wskazuje na Wita Stwosza. Widzimy bowiem podobne traktowanie łuków i ornamentacyi roślinnej. Również spotykamy z zamiłowaniem i poczuciem form przedstawione zwierzęta.

Wszystko przemawia za następującem przypuszczeniem: Wit Stwosz zaiał sie architektoniczną i rzeźbiarską stroną kapliczki jako dalszym ciągiem robót na cmentarzu, a po jego odjeździe do Norymbergi Ogrojec prawdopodobnie przeznaczony na inne miejsce kończył warsztat. Ogrojec ten zrazu umieszczono na sztucznem wzgórzu, na wolnej przestrzeni, tworząc w ten sposób na cmentarzu górę Oliwną, a potem przeniesiono go do kostnicy, odpowiednio górę przekształcając. Niewatpliwie kompozycya była bogatsza, usunięto z niej to wszystko, co się pomieścić nie dało. A zatem Ogrojec przy kościele św. Barbary z architektoniczną stroną kaplicy się nie wiąże. Wit Stwosz wykonał już jeden Ogrojec w płaskorzeźbie dla Maryackiego cmentarza — ten po kilkunastu latach nie wystarczał, zamówiono więc nowy i tym Ogrojcem jest właśnie omawiana grupa, ale dziełem Wita Stwosza ona nie jest.

Ogólny zatem widok pierwotnej kaplicy przy kościele św. Barbary wyobrażamy sobie w ten sposób: Jest to prawie loggia przyparta do facyaty kościoła św. Barbary a składająca się z trzech arkad, zamykających niewielką przestrzeń z rzeźba niewielka, może nawet znana nam już płaskorzeźba Stwosza, przedstawiajaca Ogrojec i Chrystusa przygotowującego się na śmierć, potem przeniesioną i wmurowaną w ścianę domu, albo też ołtarz z odpowiednim obrazem. Wchodziło sie do tej przestrzeni wejściem umieszczonem tuż przy głównych drzwiach kościoła, wnętrze można było widzieć przez krate arkad. Dziś budowa przedstawia się zewnatrz w jak najgorszym stanie. Arkady są obmurowane, piękna architektoniczna dekoracya rozsypuje się, rzeźby w obrzydliwy sposób pomalowano pokostem a wnętrze jest zaniedbane.

Niewielka, subtelna i przejrzysta budowla była ulubioną w epoce gotyku. Takich klejnotów budownictwa gotyckiego za granica dochowało się dosyć, my niestety, prawie że ich nie mamy. To też architekci rozporzadzając cegła a nie kamieniem nie mogli projektować tego rodzaju budowli, wymagających kamienia nie tylko ze względów rzeźbiarskich, lecz także konstrukcyjnych. Kruchta kościoła św. Katarzyny była usiłowaniem w tym kierunku, ale tego charakteru loggii nie ma. Wyjątkowym zabytkiem jest właśnie kaplica cmentarna przy kościele św. Barbary. Skąd autor brał wzór, nie wiemy. Domy, klasztory i kościoły norymberskie ze swymi architektonicznymi szczegółami niezawodnie oddziałały na niego a przedewszystkiem nadzwyczaj lekki, przejrzysty i wdzięczny przedsionek kościoła Najśw. Panny Maryi w Norymberdze mógł tu być wzorem, aczkolwiek wielka jest między oboma dziełami różnica. Niemniej jednak kaplica cmentarna przy kościele św. Barbary jest wyrazem tego zamiłowania do małych, lekkich, subtelnych i przejrzystych architektonicznych klejnotów gotyckiego budownictwa u nas.



Fig. 65. Szczegół kaplicy cmentarnej przy kościele św. Barbary w Krakowie (rys. Z. Hendel).

Stwosza powołują do robót w katedrze. Figury doktorów Kościoła w nawie głównej.

Grobowiec Kazimierza Jagiellończyka.

iedy Stwosz tak wspaniale przyozdabiał kościół Maryacki i jego cmentarz, zwrócić musiał uwagę zarządu kościoła katedralnego i królewskiego dworu na Wawelu. Naprzód jak się zdaje, zarząd katedry polecił Stwoszowi wykonać figury do nawy głównej, gdyż nyże, konsole i baldachimy u służek były, ale figur brakowało. Wit Stwosz wykonał dwie figury (obie z drzewa) przedstawiające ojców Kościoła, św. Hieronima i św. Ambrożego (fig. 67 i 68).

Święty w kapeluszu kardynalskim, wyciągający ryczącemu z bólu lwu z przedniej łapy ciernie, to św. Hieronim. Jest to ten sam typ, który widzieliśmy w ołtarzu N. P. Maryi w lewem (od widza) narożniku ołtarzowej szafy (fig. 46). Pochylenie głowy, typ i strój są niemal te same. Figura widziana zblizka jest przydługa, na właściwem jednakże miejscu proporcye przedstawiają się odpowiednio. Lew przypomina lwy na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka i jest jakby studyum do tej kompozycyi.

Druga figura przedstawiająca św. Ambrożego jest powtórzeniem typu, który widzieliśmy również w Maryackim ołtarzu w prawym narożniku (fig. 47). Figura ta pod względem artystycznym wyżej stoi a piętno talentu Stwosza zaznacza się silniej. Widać je w układzie figury, który nietylko pozwalał doskonale wymodelować twarz, ale także uwydatnić pięknie skomponowaną rękę. Takie pojęcie i trakto-

wanie fałdów odpowiada manierze Stwosza. Figura wogóle jest bardzo ładna a zwłaszcza zwraca uwagę charakterystyka typu. — Obie figury były polichromowane — dzisiejsza ich polichromia jest jednakże nowożytną.

Czas powstania figur określić trudno. Ponieważ obie figury są częściowem powtórzeniem głów tychże samych świętych Maryackiego ołtarza, wnosićby należało, że są późniejsze lub przynajmniej że powstały równocześnie ze wspomnianemi częściami tego dzieła. Figury w narożnikach zapewne wykonał Stwosz na ostatku, gdy główne części były gotowe, to też najprawdopodobniej powstały koło r. 1485.

Grobowiec Kazimierza Jagiellończyka jest dalszem stadyum rozwoju grobowcowej rzeźby na Wawelu, i ostatnim wyrazem tego typu, który zaznaczył się grobowcami Władysława Łokietka, Kazimierza Wielkiego i Władysława Jagiełły.

Praca ta Stwosza dla królewskiego dworu wykonana, to arcydzieło, które wytrzymuje wszelką krytykę nawet wtedy, gdybyśmy zapomnieli, że już cztery wieki upłynęło, jak to dzieło powstało i choćbyśmy je traktowali na równi z dzisiaj powstającymi najznakomitszymi utworami. Pod względem kompozycyi i siły dramatycznej zarówno jak pod względem techniki, utwór ten może stanąć obok arcydzieł, które stworzył umysł ludzki. Grobowiec (fig. 69) wykonano w całości

z czerwonego solnogrodzkiego marmuru a zatem z bardzo twardego i opornego materyału 1).

Dzieło składa się z dwu części z sarkofagu i baldachimu (fig. 69). Każda z tych dwu części opatrzona jest także odrębnym monogramem. Na sarkofagu i to na naczelnem miejscu wyrył swój znak i nazwisko Wit Stwosz, na baldachimie zaś w miejscu mało dostrzegalnem Jorg Hueber z Passawy.

Na dość wysokiem podyum, bo wysokość równa się 23 cm., znajduje się cokół o skromnym profilu a na nim spoczywa tumba długości 215 i ½ cm. wys. 111 cm. i tejże samej szerokości, widoczna tylko z trzech stron, bo czwarta jest nieobrobiona i przysunięta do muru. Bok dłuższy dzieli się na trzy niemal kwadratowe rzeźbione pola. Bok krótszy od strony stóp królewskich ma tylko jedno rzeźbione pole, inne boki sarkofagu są nieobrobione.

Na tumbie spoczywa postać królewska (fig. 70). Król w koronacyjnym stroju leży, mając głowę i ramiona pogrążone w miękkiej i podatnej poduszce. Na głowie bogato ozdobiona korona, składa się z obrączki, na której widzimy perły i drogie kamienie, i z wieńca liści powichrzonych i powiązanych z sobą. Kanciaste łodygi tych liści są znamienne dla ornamentacyi roślinnej Stwosza. Liście są traktowane wypukle, przyczem rzeźbiarz posługiwał się świdrem. Twarz chuda o pomarszczonem czole, z wystającymi policzkami, z wydatnym nosem o lekkiem zagarbieniu i wysuniętą brodą. Oczy otwarte, skórę twarzy przedstawił artysta w sposób mistrzowski, umiał bowiem odtworzyć z wielkim realizmem zmarszczki. Usta mają wargi silnie rozwinięte, a na wargach strzyżony krótko wąs; włosy

 Dokładny i z poczuciem artystycznych zalet opis, znajdzie czytelnik w książce:



Fig. 67. Sw. Hieronim w Katedrze na Wawelu.

J. Muczkowski, Dwie kaplice jagiellońskie-Kraków 1858, str. 44 i nast.

w puklach dobywają się z pod korony i spadając na skronie zakrywają uszy. Szvia starca pomarszczona o muskułach

rozluźnionych. Kapa koronacyjna sztywna i ciężka, została wskutek pozycyi leżącej niezgodnej z jej charakterem wtłoczona w ramy kompozycyi i częściowo zmiętą, cześciowo zaś pogieła się tworząc wielką wklęsła powierzchnie; była ona jako draperya tak sztywną, że nie wygiąwszy się wytrzymała ciężar szlaku naszytego perłami i nasadzonego bogato drogimi kamieniami w metalowei oprawie. Kamienie obrobione sa starannie ze znajomością form złotniczych. Układają się one w różne artystyczne ksztalty. Kapa spięta jest klamrą nadzwyczaj starannie opracowana a przedstawiającą wśród liści stylizowanych nagą rodzącą kobietę, widocznie symbol nowego życia pozagrobowego. Pod kapą widać albę ze sztywnym cześciowo kołnierzem, przepasana, spadającą aż do stóp królewskich. Podobnie jak kapa. wchodzi ona w skład stroju koronacyjnego a z nia i długa stuła, której obfite frendzle widać z pod kapy. Nogi

są zakryte bogatymi fałdami alby, odsłaniającej zaledwie koniec stopy zapewne obutej w sandał.

A zatem artysta przedstawił króla w koronacyjnym stroju, tak jak go widział na marach leżacego w katedrze

w dniach przedpogrze-

bowych.

Rece wykonane w sposób mistrzowski. Prawa trzyma jabłko królewskie czterema palcami, podczas gdy piąty mały odstaje. Artysta stworzył sobie trudny motyw, aby się z niego wywiązać. Lewa ręka trzyma ciężkie berło, pod którem ugięła się poduszka. Berło to kończy u wierzchu kielich z liści, układających się w koronę ażurowa, wykończona z wielka praca i większym artyzmem. Na mistrzowsko opracowanych palcach rakl mieszcza się pierścienie. Rzeźbiarz umyślnie nie dał królowi liturgicznych rękawic, których wymaga koronacyjny strój, aby mieć pole do popisania się biegłością w takiem trudnem zadaniu, jakiem jest dla artysty opracowanie ręki. Znał on jej anatomię, i nie omieszkał przedstawić i uwydatnić biegu żył. U stóp króla po iednei i drugiei stronie stoja wsparte na tylnych łapach dwa lwy, jakby dwa giermki, obydwa ze łbami zakutymi w przył-



Fig. 68. Św. Ambroży w Katedrze na Wawelu.

bice, na których spoczywają korony. Oba wiernie służą królowi stojąc u jego stóp: jeden poniżej jego prawicy ozdobiony

tarczą z herbem austryackim, dzierży obnażony miecz królewski bardzo pięknie odrobiony, drugi trzyma w pazurach herb państwa na tarczy, zawieszonej u ramion. Jako klejnot jego hełmu widnieje zrywający się do lotu orzeł w koronie tuż pod berłem królewskim. A zatem królowi towarzyszy miecz i herb państwa, tworząc

ramę jego śmiertelnego łoża.

Lwy heraldycznie pojęte wykonał rzeźbiarz po mistrzowsku; łby zwróciły one na zewnątrz, jakby czujnie strzegac króla. Odtworzyć ich pyski za kratami przyłbicy to trudność, która postawił sobie i pokonał mistrz. Bardzo pieknie zwłaszcza jest skomponowany pierwszy lew po królewskiej prawicy. Trzyma z wysiłkiem nietylko tarcze także miecz, na jednem i drugiem

kładąc łapę, aby mu się ciężar nie wymknął.

Nasada miecza ozdobiona jest bardzo pięknie płaskorzeżbionym roślinnym ornamentem, przypominającym już wzory odrodzenia. Tarcza z poprzeczną belką, to herb żony zmarłego. Orzeł odkuty jest ze wszystkich stron swobodnie, każde piórko opracowane sumiennie. Niżej królewskich stóp mieści się herb po ojcu, podwójny krzyż. Ogony lwów spadają na gzyms tumby wypełniając symetrycznie przestrzeń po bokach tarczy.

Spojrzyjmy jeszcze raz na postać królewską. Zwraca naszą uwagę naturalizm, czyli bezwzględne naśladowanie rzeczywistości, które ma na usługi technikę, zwyciężającą materyał z równą bezwzględnością. Artysta narzucał sobie świadomie najtrudniejsze zadania, aby je rozwiązać — w tem właśnie widać mistrza. Wydobył figurę,

głębokokując marmur i w zaglebieniach opracowując szczegóły, ażeby pokazać, że dłuto jego i tam pewna reka materyał pokona. Nie wahał sie odtworzyć takich drobiazgów, które niewątpliwie sprawiały mu trudności, berło opracował z wielka subtelnościa we wszystkich szczegółach i to przeźroczyście, bez sztucznych podpór. Nie trzeba Grobowiec Kazimierza Jagiellończyka. Fig. 69. zapominać, że je-

den niezręczny lub za silny ruch a dzieło mogło się pokruszyć a tem samem zeszpecić.

Naturalizm widać w każdym szczególe, w twarzy naśladowanej z pośmiertnej maski. Zdejmując maskę widocznie zaobserwował artysta głowę i ramiona pogrążone w poduszce z miękkiego puchu. Do reszty pozowały mu zwłoki króla w koronacyjnym stroju wystawione wśród żarzących świec na widok publiczny w katedrze. Odtwarzanie natury z zamiłowaniem znać na królewskich rękach. Szczegóły złotnicze opracowane



Fig. 70.

Wizerunek Kazimierza Jagiellończyka z grobowca tegoż króla.



Fig. 71.

Fragment grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Popiersie króla.

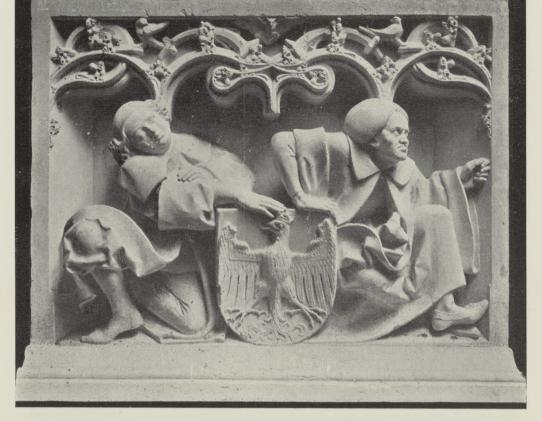


Fig. 72.

Płaskorzeżba tumby grobowca lagiellończyka.

są tak, że mogą służyć za wzór złotnikowi. Korony na królewskich skroniach, na głowie orła i na łbach lwów wykonał rzeźbiarz każdą według innego rysunku.

Na tumbie przedstawił artysta znanym nam zwyczajem biadające stany. Płyty są z nieco bledszego marmuru. Płaskorzeźby występują częściowo z tła wypukle, a częścią powstały przez pogłębienie tła; technika snycerska zaznaczyła się i tutaj.

Na każdem polu znajduje się pomiędzy dwiema figurami tarcza z herbem, a od góry i resztę pola wypełniają niespokojnie pogięte i posplatane iglice, wśród których mieści się ptactwo.

U stóp królewskich na froncie tumby, przedstawiony jest herb państwa: orzeł z rozpostartemi skrzydłami, obok niego przyklękły dwie postaci. Postać na lewo posuwa się nieco ku przodowi, nogi poplątane są w trudnym do wytłómaczenia ruchu, ale jest to bład, który tyle razy w kompozycyach Stwosza się powtarza. Tułów z głowa przechylony w bok. Twarz mężczyzny bez zarostu ma troską pofałdowane czoło a włosy w puklach dobywają się z pod czapki. Wierzchnie ubranie z ogromnym kołnierzem, zakrywajacym ramiona i nie mniej wielkimi rekawami, odtworzył rzeźbiarz z odczuciem materyi i jej układu. Z pod wierzchniego ubrania wydobywa się kurtka



Fig. 73.

Płaskorzeźba tumby grobowca Kazimierza Jagiellończyka

z lepszej materyi lekko pofałdowanej. Spodnie obcisłe, buty z miękkiego materyału. Ręka jedna oparta na tarczy, druga położona na rękawie. Drugą postać przedstawił artysta wydobywającą się z głębi, głowę jej nakrywa czepiec ozdobiony różą z haftów, drogich kamieni i pereł a ubrana jest w płaszcz, drapujący się bogato. Prawą rękę oparła

o brzeg tarczy a lewą zaciśniętą wyciągnęła przed siebie. Twarz stara i pomarszczona. W górze z kroksztynów roślinnych umieszczonych po bokach wyrastają pogięte iglice ozdobione liśćmi, wśród których po bokach mieszczą się ptaki a w pośrodku wzlata nietoperz, motyw dekoracyjny użyty także w Maryackim ołtarzu (fig. 72).



Fig. 74

Orła na tarczy opracował artysta bardzo starannie uwzględniając każde piórko.

Następne pole przedstawia obok tarczy z Pogonią dwie siedzące figury jedną załamującą ręce a drugą chwytającą się z rozpaczy za głowę (fig. 73). Pogoń również opracowana bardzo starannie. Głowa figury z załamanemi rękoma jest nieco za wielką, bez zarostu, o włosach długich. Pozycyi siedzącej tu także

Płaskorzeżba tumby grobowca Kazimierza Jagiellończyka.

nie rozwiązano szczęśliwie. Postać druga starsza, o włosach długich i opadających wąsach ma w wyrazie twarzy żal i frasunek. Głowa jej, o pofałdowanej twarzy, o znakomitej charakterystyce, zasługuje na szczególniejszą uwagę z powodu obserwacyi natury, sumienności i biegłości w wykonaniu. Studyum założonych rąk i ich wyraz dostrajają się do charakterystyki twarzy. Noga w obcisłem

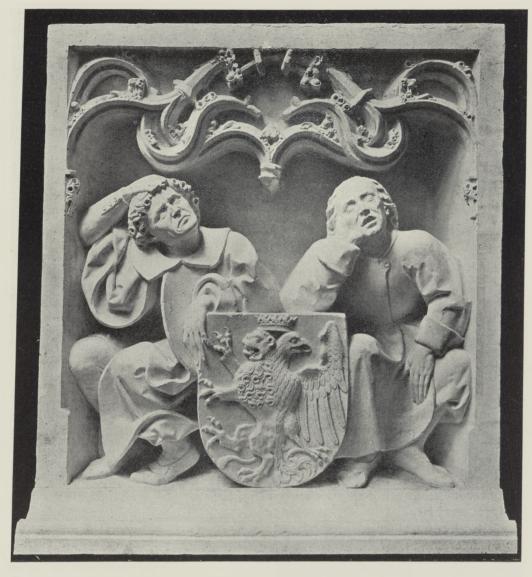


Fig. 75.

Płaskorzeźba tumby grobowca Kazimierza łagiellończyka.

ubraniu dobrze narysowana i ze znajomością anatomii. W pośrodku giętych iglic o odmiennych liściach widzimy sowę.

Dalsze pole przedstawia dwie siedzące postaci oparte na tarczy z herbem ziemi dobrzyńskiej. Jedna w profilu oparta o róg tarczy, usadowiwszy się wygodnie na poduszce patrzy na drugą, która giestykulując, coś opowiada. Jest to scena

z życia, którą artysta pochwycił ze swego otoczenia (fig. 74).

Czwarte pole wyobraża herb ziemi kujawskiej, obok którego znowu usiadły w nieco odmienny sposób biadające postaci. Jedna targa włosy z rozpaczy (fig. 75), druga opiera skołataną głowę na dłoni. Twarz każdej wyraża głęboko odczuty ból a postać wyrywającego sobie włosy —

to moment szamocącej się rozpaczy. Twarz drugiej wyraża ból przechodzacy w otretwienie, gdy u jednej usta sa zaciśniete, u drugiej jekiem otwarte.

Przygladając się dokładniej wszystkim polom po kolei, zauważymy, że jest to szereg studyów, ruchów i typów opracowanych z poczuciem artystycznem, jednak

całość nie jest przeprowadzona konsekwentnie. Wszystkie postaci, z wyjatkiem dwu kleczacych u herbu państwa, przedstawione są w pozycyi siedzacei, każda iednakże odmiennie i ta rozmaitość pozycyi siedzących wskazuje na artystę, który pragnął wprowadzić jak najwieksze bogactwo motywów, różnorodnie opracowuiac ten sam temat. Znakomita jak zwykle u Stwosza, tak i tu, jest charakterystyka twarzy i wyraz żalu. Stosownie do temperamentu osób charaktery-



Bóg Ojciec wysyła Chrystusa na ziemie

styka ta jest rozmaitą. Tę rozmaitość widać także w wykonaniu szczegółów, tak w każdej postaci inaczej opracowane są włosy a gdzieniegdzie artysta posługiwał się świdrem, ażeby tem większy wydobyć efekt. Draperyę układał w ten sposób, aby jej nadać jak najwiecej rozmaitości. Obok sztywnego materyału płaszczów uwydatnił kryjący się pod nimi strój miększy a nadto przez odwinięcie materyi starał się występującą podszewke wciągnąć w kompozycye. Pod draperva umiał odczuć formy ciała. Twarz i rece wykuł po mistrzowsku a do rak przedewszystkiem używał wyszukanych wzorów o długich i cienkich palcach, podobnie zresztą jak w Maryackim ołtarzu.

Koło tumby stoi ośm kolumn podpierających baldachim. Bazy ich maja

> kształty kryształowe, misternieskomponowane. W połowie trzonów znajdują się wezły, u środkowych kolumn odmienne niż u skrajnych.

> Każda z kolumn zdobi kapitel, na którym mieszcza się płaskorzeźby. Od strony północnej płaskorzeźby te przedstawiaja sceny, wyjęte ze starego testamentu, od strony zaś południowej znajduja sie sceny zwiazane z życiem Chrystusa. Kapitele tworzyły zarazem kroksztyny pod figurki.

Pierwszy kapitel podtrzymujący róg

baldachimu wydłuża się odpowiednio do swego przeznaczenia w naroże tworząc obszerne pole, na którem widzimy dwie sceny. Pierwszą jest stworzenie świata. Bóg Ojciec, starzec o pomarszczonej twarzy i rozwianej brodzie, trzyma ziemię, wyobrażoną jako wielką kulę, która artysta doskonale umieścił w kompozycyi. Widocznie jest to moment, kiedy Stwórca kulę tę, jak artysta skończone dzieło, ma puścić ze swych rak.



Fig. 77. Kapitel grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Michał archanioł zwalcza szatana.

Z drugiej strony kapitelu już widzimy tego samego Stwórcę dającemu Synowi Swemu na ramiona krzyż. Chrystus przyjmuje ciężar ten ze smutkiem i rezygnacyą, poddając się woli Bożej. Scena traktowana jest rodzajowo. Bóg Ojciec wskazuje Synowi krzyż palcem z giestem stanowczego a spokojnego rozkazu. Syn odwrócił twarz rozżalony, ale posłuszny i gotowy ponieść śmierć na krzyżu według przeznaczenia (fig. 76).

To jest jakby prolog.

Na tym samym kapitelu przedstawił jeszcze rzeźbiarz walkę anioła z szatanem w postaci smoka. Michał archanioł wytężywszy siły i skupiwszy je do jednego olbrzymiego zamachu spycha potępionego w ogień wieczny. Na szczególniejszą uwagę zasługuje wyobrażenie przebitego szatana (fig. 77).

Drugi kapitel wypełniają trzy anioły w liturgicznych strojach. Każdy w innym

układzie. Jeden z nich na przodzie leci, drugi siedzi z założonemi na kolanach rękoma, a trzeci skrzyżował nogi i bierze rozpęd do lotu. Wszystkie te trzy figury łączą się i zlewają ze sobą a jednak każda wraz z draperyą tworzy oddzielną całość.

Trzeci kapitel przedstawia Samsona rozdzierającego paszczę lwa. W głębi widać rycerza w karacenie z kwadratowej łuski i hełmie, opartego jedną ręką o tarczę, na której napis IORIG Hueber von P (assau), w drugiej trzyma topór. To Goliat. Obok zwycięzca Goliata Dawid w koronie, lecz z torbą pasterza i psem dzierży arfę.

Czwarty kapitel narożny i wydłużony obrobiony tylko z jednej strony, bo druga do ściany przyparta, przedstawia na prawo Noego, któremu ukazuje się Bóg Ojciec i zapewnia, że potopem ludzkości karać nie będzie, obok na lewo ten sam Noe upity śpi, częścią obnażony: jeden z synów



Fig. 78. Kapitel grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Noe upity i naigrawający się synowie.

przygląda się z szyderstwem jego nagości, drugi śmieje się, wskazując upitego palcem i starając się namówić do naigrawania Sema, który zasłonił sobie oczy lewą ręką i odwrócony, prawą ręką podnosi draperyę, aby nakryćojca. Spód tych scen zdobią gałęzie winogradu. Gałązki są ażurowe a liście stylizowane (fig. 78).

Dalej jeszcze na lewo ciągną się obciążone gronami winne latorośle, a wśród nich widzimy kozła, którego artysta wprowadził tu zapewne jako symbol satyry i dobrego humoru.

Szereg kapiteli od strony południowej

przedstawia sceny z Nowego testamentu. Pierwszy kapitel tego cyklu sasiadujący z poprzednio opisanym kapitelem wyobraża nam św. Józefa, któremu we śnie ukazuie sie anioł i upomina, by nie opuszczał Maryi (Ewang. sw. Mateusza 1. 20). Anioł w powłóczystej szacie dotyka kolan klęczącego starca z długą brodą. Starzec modlił się; obie ręce są dzisiaj ubite — anioł ma odtrąconą rękę prawa.

Kapitel szósty: scena Zwiastowania N. P. Maryi.

Na przedzie obok pulpitu z rozwartą księgą klęczy Madonna z rękami na krzyż założonemi, tak z lica słupa występując,

) Skrzętnie notujący uszkodzenia Muczkowski nie o tem uszkodzeniu nie podaje, musiało

że Jej nogi zlewają się z filarem. Okrywa ją wspaniały pofałdowany płaszcz. Na lewo anioł w bogatej kapie z laską, na której wije się wstęga z napisem: AVE MARIA GRATIA PLENA przelatując przyklęka i wskazuje na swe pozdrowienie i rozkaz.

Obok na prawo siedzący mężczyzna w czapce, z głową do góry podniesioną, przysłuchuje się zdarzeniu z przeczuciem czegoś niezwykłego. Prawą ręką pokazuje napis na wstędze: "Ecce Virgo concipiet". Jest to niezawodnie prorok Izajasz wskazujący na swe proroctwo (Izajasz 7. 14).

Siódmy kapitel wyobraża na prawo Boże Narodzenie. Madonna kleczy przed żłóbkiem a w żłóbku leży nagi Chrystus: nad Nim dwie małe nieproporcyonalne głowy wołu i osła. W głebi widać św. Józefa z odbitą niestety twarza 1). Środek zaimuie Pieta: Madonna trzyma na kolanach Ciało Chrystusa w cierniowej koronie. Kobieta w podeszłym wieku obejmuje nogi zmarłego: ręka Chrystusa zwisa bezwładnie. Na prawo Marva Magdalena płacze zasłoniwszy sobie

płaszczem oczy, wyraz bólu uwydatnił się tutaj mimo to w całej sile; św. Jan odwraca twarz od bolesnej sceny (fig. 79).



Fig. 79. Kapitel grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Boże Narodzenie i część figury z Piety.

ono nastąpić po r. 1858: widocznie barbarzyńska dłoń rozmyślnie twarz odbiła.

Na ósmym i ostatnim kapitelu wyrzeźbił artysta Sąd ostateczny. Chrystus częścią obnażony, częścią odziany płaszczem układającym się w bogate fałdy stoi na tęczy i sądzi. Obok niego Najśw.

P. Marya wstawia się za modlącymi się po prawicy — grzesznikami, po lewicy potępieni: jeden z nich zbliżył się do Chrystusa i składa ręce błagalnie, Chrystus jednak odsuwa go, dalej czarci porywają i szarpią dusze, w dali widać skały piekielne.

Przyjrzyjmy się raz jeszcze wszystkim kapitelom.

Artysta tworzył według obserwacyi zaczerpniętej bezpośrednio z natury. Typy brał z otoczenia i przenosił w świat opowieści.

Kompozycya

jest mistrzowska: rzeźbiarz umiał wypełnić tak trudną do zapełnienia przestrzeń, trzeba było bowiem z bryły dostosowanej do abakusa wydobyć obrazy i tak je rozmieścić, aby grupowały się w kształt kapiteli.

Figury są przedstawione w ruchu przesadnym i w pozach pogiętych n. p. Chrystus w scenie odbioru krzyża klęczy w lewo, tułów zwraca się na wprost a głowa skręca na prawo. Draperya pofałdowana, fałdy jednak nie zawsze są uzasadnione i konsekwentnie przeprowadzone. Technika jest pewna i wyrobiona.



Fig. 80. Kapitel grobowca Kazimierza Jagiellończyka.

Na uwagę zasługuje przedewszystkiem niezwykła staranność, z jaką artysta z twardego marmuru wydobył charakterystykę twarzy i ręce. Mimo drobnych rozmiarów twardego i plamistego mar-

> muru, twarz i ręce są wprost świetnie wykonane, chociaż nie zawsze. Do najpiękniejszych główek należą główki Noego i jego synów, prorokawscenie Zwiastowania, i główka Madonny.

Jeszcze jedno. Artysta przedstawił u wszystkich niemal kapiteli motyw dramatyczny w punkcie kulminacyjnym. Tę walkę widzimy w scenie aniołów spychających szatanów w otchłań, w scenie walki Samsona ze lwem, wreszcie w walce dobrego instynktu ze złośliwościa

(scena z upitym Noem). Wiadomo, że na grobowcach bardzo często umieszczano obraz walki dobrego ze złem, aby zaznaczyć, że zmarły w życiu walczył i z walki wyszedł zwycięsko. Zwykle przedstawiano u stóp nieboszczyka zdeptanego lwa lub smoka. Tę samą myśl walki wyobrażono tu w szeregu płaskorzeźb na kapitelach strony północnej. Stronę północną w średnich wiekach wybierano szczególniej na tego rodzaju przedstawienia, gdzie pierwiastek zła w grę wchodził.

Z opisu i charakterystyki płaskorzeźb widzieliśmy już, że mają one piętno talentu

Stwosza. W każdym razie kompozycyę przypisujemy temu artyście. Być może, część kapiteli wyszła także z pod jego dłuta lub niektóre części płaskorzeźb jak głowy i ręce. Podpisany na jednym z kapiteli Huber pracował według rysunków Stwosza a niewątpliwie w rzeczach trudnych i pociągających mistrz brał sam dłuto z rąk pomocnika i dzieło kończył.

A teraz pare słów jeszcze o architekturze grobowca. Wierzch baldachimu projektowano nieco wyżej niż dzisiaj. Poznać to z proporcyi i stosunku wyrostu żeber do abakusów, czyli płyt wspartych na kapitelach. Tylko z dwu stron został on wykończony, lecz boków nie dostosowano należycie. A każda strona iest architektonicznie odmiennie traktowana. U krótszego boku t. i. od królewskich stóp dwie iglice krzyżujące sie ze soba układają się dołem w lekko wygiety łuk, góra zaś przybierają kształt półksiężyca. Poniżej łuku z tego samego trzpienia spuszczają się po jednej i po drugiej stronie, nie łączące się z resztą kompozycyi esownice, które przypominaja nieco nadproża drzwi i okien tej epoki. Reminiscencye to jednak dalekie, formy architektoniczne odgrywają dekoracyjną rolę i artysta tak ich użył, że układają się raczej jak draperya a nie tworzą architektonicznej konstrukcyi.

Bogate kwiatony iglic dodano prawdopodobnie podczas restauracyi w połowie XIX w. — w miejsce zajmowanych drewnianych figurek. Liczbę figurek należy sobie uzupełnić jeszcze trzema, które stały na abakusach trzech wydłużonych narożnich kapiteli. Figurki te musiały być bardzo ładne i zwracały uwagę, skoro w kronice Miechowita') o nich wspomina, chociaż tylko parę słów poświęcił grobowcowi. Były one pomalowane na kolor marmuru i zastępowały marmurowe rzeźby, których ze względu na zbytnie obciążenie baldachimu nie można było wprowadzić. Kiedy w latach 1670—1682 sporządzano inwentarz kościoła katedralnego, zapisano, że na wierzchu łuków stały posążki, "które odpadłszy leżą w kącie" 2). Gdzie się podziały, nie wiadomo.

Od dłuższej strony formy sa prostsze i na kształt festonu biegna łuki wygiete nieco w ośli grzbiet: część wspiera się na kapitelach, część zaś rozpięta między osiami filarów krzyżuje się z pierwsza ich kategorya a wszystkie wiaża sie i łacza w jeden wieniec. Filary połączono nadto płaskim łukiem o nieznacznem wygięciu w nosek, z którym zbiegają sie nasady stykających się łuków. Wszystkie zaś architektoniczne formy tak są profilowane, że uwydatnia się w nich kształt lasek, które są gięte i odpowiadają poniekąd laskom filarów. Laski te wyglądają nieraz jak pręty, których czepiają się liście jakby siłą wyrwane z drzewem i kora. Rozmaitość liści jest tak wielka, że kształty ich nie powtarzają się, wszystkie zaś sa nadzwyczaj powichrzone i wykonane bardzo starannie w wielu miejscach a jour z użyciem świ-Przeważnie spotyka się motyw akantu, chociaż nie brak ostu i liści dębu, obok których artysta odtworzył żołędzie. Liście są traktowane jako kraby, czyli żabki powszechnie używane w architekturze gotyckiej i wykonane bardzo starannie z naturalizmem: artysta tak opracował szczegóły, że uwydatniał nawet żyłki, wszystko jednak stylizujac.

^{&#}x27;) Chronica Polonorum wyd. z r. 1521:... in dextera parte sacelli novi sanctae Crucis per reginam Elisabeth ejus constructi, sepulturam accepit, cujus opera mausoleum est su-

pe positum marmoreum cum supereminentia lignorum rubefactorum.

²) Muczkowski, op. cit. str. 53.

Sklepienie baldachimu składa się z trzech przęseł, dwa skrajne mają siatkowy i prostokreślny układ żeber z widoczną jednak dążnością przedstawienia gwiazdy. Żebra zaś środkowego przęsła biegną w krzywych liniach, które układają się w pospolity w epoce późnego gotyku motyw: w pęcherz rybi. Sklepienie wykonano z pinczowskiego kamienia.

Zwrócić należy uwagę na konstrukcyjną pewność, z jaką artysta na filarach ułożył baldachim, nie posługując się żelaznemi ankrami wiążącymi zwykłe kolumny.

Na tumbie poniżej stóp królewskich znajdujemy podpis artysty przedzielony tarczą Jagiellonów: EIT STVOS oraz jego monogram a nieco niżej data 1492. EIT w podpisie tym należy czytać jako FEIT. Kształt litery F odnajdujemy bowiem także w literze E: jestto skrócenie tak częste w średniowiecznych napisach.

Wit Stwosz był nie tylko snycerzem, ale i kamieniarzem. Nie na darmo w aktach norymberskich zapisano go jako kamieniarza "Stainhauer oder pildschnitzer" 1). Kiedy umarł król, Elżbieta Austryaczka wezwała głośnego rzeźbiarza i zamówiła grobowiec. Wit Stwosz wykonał plany i rysunki a do wykonania ich posługiwał się Jorgiem czyli Jurkiem lub Jerzym Huberem z Passawy²). Robota szła szybko, skoro król umarł 6 czerwca 1492 r. a już w tym samym roku stanął grobowiec lub przynajmniej wyrzeźbioną była płyta z królewska postacia a zważmy, że trzeba było sprowadzać marmur z Salzburga. Huber nigdy się nie wybił. W każdym razie w Krakowie bawił do r. 1494, pod którym to rokiem w aktach zapisano, że przyjmuje prawo miejskie a nawet co więcej ten ostatni fakt zdaje się

wskazywać, że po wyjeździe Wita Stwosza założył na własną rekę warsztat. Najprawdopodobniej Stwosz go sprowadził z Passawy umyślnie do pomocy w pracy nad grobowcem a Stwoszowi zaś polecili go wspólni znajomi, do nich zaś należał przedewszystkiem malarz Marcin. którego córka wyszła za syna Wita, Stanisława³). Wiekszego talentu rzeźbiarz ten nie miał, był jednak dzielnym pracownikiem, który przyswoił sobie maniery Stwosza podobnie jak inni jego pomocnicy i uczniowie; przedewszystkiem widać to w traktowaniu drapervi pomietej i niekiedy dla kontrastu przedstawionej w szerokich gładkich masach, często konchowatych, wachlarzowych i podcietych głęboko.

Traktowanie ciała z uwzględnieniem anatomii to dla niego problem obcy.

Technika snycerska przebija w wykonaniu postaci królewskiej i tumby, widać ja w obrobieniu marmuru przypominającem snycerską robotę głebokiemi i śmiałemi cięciami, ażurowem traktowaniem berła i innych szczegółów, chociaż zamiłowanie do odtwarzania złotniczych szczegółów jak korona, spiny i berło zwraca uwagę na wykształcenie Stwosza w tym kierunku, o czem także przekonaliśmy się z przeglądu jego rycin. Niewatpliwie z pod dłuta Stwosza wyszła postać królewska na tumbie a co więcej ponadto wykonał, rozstrzygnąć trudno, sądząc jednakże po stylu, jemu też przypisać należy płaskorzeźby tumby.

Parę słów jeszcze o marmurze. Używano u nas marmuru węgierskiego i z tego marmuru wykuto pomniki Kazimierza Wielkiego i Władysława Jagiełły, tu spotykamy się z marmurem salzburskim. Odmian salzburskiego marmuru jest kilka. Najpospolitsze są: czerwony

^{&#}x27;) Daun, op. cit. str. 12.

²⁾ Grabowski, Skarbniczka str. 71.

³⁾ Lepszy, Stanislaus Stoss I. c. str. 94.

lub żółty z plamami białemi, płowemi i niekiedy czarnemi w masie. Kamień to twardy, łatwo go można uszkodzić i nie nadaje się do rzeźby. Czerwona jego odmiana zanadto zaciera plamistościa kontury; ma on jednak najwięcej indywidualności. Malowniczość tego materyału i barwność odpowiadała epoce późnego gotyku, gdzie malarskie efekty grały główną rolę, z tego to marmuru wystawiono wielki grobowiec cesarza Fryderyka III. w kościele św. Szczepana w Wiedniu i nagrobek jego żony Eleonory Portugalskiej w Wiener Neustadt. Łomy znajdują się w Krems i w Stan koło Salzburga'). Materyał ten wybrała i poleciła niezawodnie Elżbieta Austryaczka.

Grobowiec stanał na miejscu, gdzie spoczęły zwłoki króla, w kaplicy wystawionei przez Elżbiete Austryaczke i przeznaczonej na miejsce wiecznego spoczynku dla królewskiej pary. W prawym narożniku naprzeciw ołtarza męki Pańskiej miał spoczać i spoczał król a po lewej stronie naprzeciw ołtarza św. Trójcy wyznaczyła sobie miejsce królowa. To narzucenie artyście miejsca nie wyszło dziełu na dobre. Grobowiec opracowano skutkiem ustawienia w kacie kaplicy tylko z dwu stron a dalej nie obrachowano sie widocznie, wykonywając partye z osobna, toteż części nie schodzą się z soba. Najwięcej uwidoczniło się to w wierzchu baldachimu, którego bok krótszy mija się z dłuższym bokiem.

¹) Sokołowski. Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej. Spraw, kom. hist. szt. T. VI str. 164.



Fig. 81. Szczegół kapitelu Kazimierza Jagiellończyka.

Wita Stwosza zatrudnia wyższe duchowieństwo: Grobowiec arcybiskupa Zbigniewa Oleśnickiego, biskupa Piotra z Bnina, Nagrobek Kallimacha,

iedy Stwosz wykonał dla królowej Postać arcybiskupa skomponował ar-Elżbiety grobowiec króla Kazimie- tysta na tle draperyi, podtrzymywanej

rza, niezawodnie ku wielkiemu uznaniu współczesnych, zamówienia na grobowce szły jedno po drugiem. Porzucił jednakże artysta salzburski marmur. a posługiwał się marmurem wegierskim o dość spokojnym czerwonym tonie.

Pierwszy z nich, to grobowiec Zbigniewa Oleśnickiego. arcybiskupa gnieźnieńskiego zmarłego r. 1493 (fig. 82). Znajduje się on w katedrze gnieźnieńskiej i przedstawia zmarłego arcybiskupa w płaskorzeźbie (rozmiarów 2.92 x 1.72 m.) w pozie stojącej: lewa noga podtrzymuje ciężar ciała, podczas gdy prawa, nieco zgieta wypoczywa. Figura w pontyfikalnym stroju z książką w rece prawej a z krzyżem w lewej, zwraca się nieco w trzech czwartych ku prawej stronie. Strój spada w bogatych fałdach, z pod których uwydatnia się stopa wysuniętej nogi. Ornat podobny jest do kapy koronacyjnej Kazimierza Jagiellończyka: widać w zasadzie zbliżony układ fałdów, wśród których się wije bogaty szlak, aczkolwiek o całkiem odmiennym motywie.



Fig. 82. Nagrobek arcybiskupa Zhigniewa Oleśnickiego w katedrze gnieżnieńskiej.

przez dwa skrzydlate anioły, których ciała uwydatniają się z pod fałdów. Od góry kompozycyę zamyka trójdzielny ostry łuk i sploty gałązek z egzotycznymi ptakami, podobnie jak to widzieliśmy w ołtarzu Maryackim i na grobowcu króla Kazimierza.

Z trzech stron biegnie napis więcej renesansowy niż gotycki:

Sbigneo de Oleschnicza, archiepiscopo primatique Gnesnensi, summo consilio et animi magnitudine prestanti dictatori, ac parenti patriae familia sanctocruciria Dembno vulgo noncupata, quarto Februarias mortuus MCCCCLXXXXIII.

Zbigniewowi Oleśnickiemu, arcybiskupowi i prymasowi gnieźnieńskiemu, znakomitemu radą i wielkością ducha, kanclerzowi i ojcu ojczyzny, z rodu świętokrzyskiego, Dębno powszechnie mianowanego; zmarł 4 lutego 1493 r.

Na końcu napisu mieści się znany nam już monogram Stwosza a u naroży herby Dębno, Topór, Gryf i Kotwicz.

Płyta ustawiona jest wzdłuż i nieco pochylona. Widzimy z wyrytej daty, że grobowiec jest późniejszy od królewskiego sarkofagu. Kompozycya również znakomita jak tam.

Płaskorzeźba przedstawia dwa plany, na pierwszym planie postać biskupa, na drugim dwaj aniołowie, trzymający dywan. Artyście chodziło o stworzenie wdzięcznego tła, od którego odbijałaby się figura. Postać biskupa a zwłaszcza układ nóg tak jasno się tłómaczący mimo różnorodnej i obfitej draperyi, przytem symetrya i spokój kompozycyi i układu draperyi, wszystko to przypomina nam grobowce epoki odrodzenia. Jestto wogóle najbardziej klasyczny utwór Stwosza i najwięcej do renesansu zbliżony.

Piętna renesansu dopatrujemy się w innem dziele Wita Stwosza, w grobowcu Piotra z Bnina w katedrze włocławskiei. Kompozycya iest tu iednak odmienna. Całość dzieli się na dwie cześci: przypartą do ściany tumbę i nakrywającą ją płytę z wyobrażeniem zmarłego. Postać w układzie i nawet w szczegółach bardzo jest zbliżona do Zbigniewa Oleśnickiego, robota jednakże jest mniej subtelna. Biskup dzierży w reku pastorał z wyobrażeniem Matki Boskiej. Przód tumby przedstawia dwóch aniołów w strojach dyakonów trzymających napis: PETRO DE BNINO WLADISLAWIENSI PON-TIFICI RELIGIOSO ET SAPIENTI PO-SITUM PROCURATIONE CALLIMACHI EXPERIENTIS AMICI CONCORDIS-SIMI ANNO MCCCCLXXXXIII.

Piotrowi z Bnina, biskupowi włocławskiemu, kapłanowi bogobojnemu, mądremu, staraniem Kallimacha przyjaciela najserdeczniejszego roku 1493. Po bokach tumby widzimy herby Łodzia i Leszcyc.

Tych wpływów odrodzenia, kto wie, czy nie tłómaczy nam napis. Stwosz był w stosunkach z humanistą, który znając sztukę włoską niezawodnie artyście dawał wskazówki, układał napis renesansowy i o kształcie liter włoskich go pouczał.

a przedewszystkiem kształt Układ tumby zbliża się do współczesnych nagrobków włoskich. Aniołowie wprawdzie nie są to nagie putta, jak w sztuce włoskiej, lecz występują w stroju dyakonów, a użycie ich do trzymania tablicy z napisem i wyobrażenie na przodzie tumby to niezawodnie wpływ odrodzenia. Podobnie w treści jak w napisie znać również ten wpływ. Wszystko to robi takie wrażenie, jakby Stwosz, nie widząc dzieł odrodzenia a wiedząc o nich jedynie ze słuchu, starał się je naśladować. To też nie mylimy się chyba, jeśli twierdzimy, że jak artysta wykuł napis ułożony przez



Fig. 83.

Grobowiec biskupa Piotra z Bnina w katedrze włocławskiej,

Kallimacha, tak grobowiec wykonał podług wskazówek włoskiego humanisty, tembardziej, że nawet Kallimach dzieło zamówił u Stwosza (fig. 83).

R. 1494 wyjechał Stwosz do Norymbergi. Kiedy r. 1496 umarł Kallimach, nie do kogo innego, tylko do Stwosza, zwrócili się przyjaciele zmarłego humanisty, a najprawdopodobniej król Jan Olbracht, jego uczeń 1), aby wykonał mu pomnik. Stwosz znał go dobrze, pamiętał jego rysy a wreszcie maski pośmiertnej dostarczył mu warsztat krakowski, na którego czele stał syn jego Stanisław.

Jestto płyta bronzowa (dług. 1⁻59, szer. 1⁻18 m.), od góry i od dołu pozbawiona obramowania, składająca się obecnie tylko z czterech części, a przedstawia w płaskorzeźbie znakomitego humanistę siedzącego przed pulpitem w pracowni

') Ciampi, Bibliografia critica I 31—32 cf. Fournier. Les Florentins à Lyon. Les Floi zwijającego dyplom. Na pieczęci dyplomu widzimy herby Polski, Litwy, województwa chełmskiego, Jagiellonów, województwa łęczyckiego, lubelskiego i kaliskiego (fig. 84).

Uczony ubrany jest wykwintnie, włosy jego starannie ufryzowane a na głowie czapeczka. Kaftan z materyi wzorzystej o obcisłych rękawach przykrywa płaszcz z rękawami szerokimi z rozporkiem w pośrodku. Nogi w pończochach obute sa w wykwintne trzewiki. Siedzi na ławie ozdobionej arkadkami, na której położono wzorzysta poduszkę. Biuro w kształcie pulpitu jest bardzo ładne. Leżą na nim przybory do pisania: kałamarz z piórnikiem, nożyk do zacinania i pióro, nieco wyżej bogato ozdobione nożyce. Biurko jest otwarte a w jego głębi widać kilka książek. Pulpit przypiera do ściany, na której mieszcza się dokumenty założone

rentins en Pologne, Lyon 1893, str. 215.

za listewkę, przed nimi znajduje się zwierciadło w ozdobnych ramach zawieszone na wzorzystym dywanie.

Komnatę oświecało okno o okrągłych butelkowych szybach, ujętych w ozdobne ramy. Światło padało zatem na pulpit

najkorzystniej. Pod oknem na półce stoi naczynie na wodę i miednica a jeszcze niżei ładnie oprawna ksiażka. Z tyłu za uczonym znajduje się jakaś n v ża z inna ksiażka. Pod nyżą wisi futrem lamowana czapka. Sciany pracowni są bogato ozdobione a cześciowo najprawdopodobniej wykładane drzewem. Poza plecami Kallimacha wisi bogata roślinnym ornamentem ozdo-



Fig. 84. Nagrobek Kallimacha w kościele OO. Dominikanów w Krakowie.

biona draperya. Posadzka z wzorzystej cegły zagłębia się perspektywicznie.

Całą kompozycyę ujmują filarki, a na nich opiera się trójłuk ozdobiony wieńcem z liści i owoców, z herbem w pośrodku tarczy. Pola ponad łukiem wypełniają płaskorzeźby, przedstawiające z jednej strony łabędzia a z drugiej orła, tło zaś pokrywa grawirunek. Od dołu znajduje się ośmiowierszowy napis majuskułą, oddzielony listewkami:

Napis opiewa:

Philippus Callimachus Experiens, natione Tuscus vir doctissimus, utriusque fortunae exemplum imitandum, atque omnis virtutis cultor praecipuus, divi olim Casimiri et Joannis Alberti Poloniae regum secretarius accep-

tissimus, relictis, ingenii ac rerum a se gestarum, pluribus monumentis, cum summo omnium hominum merore, et regiae domus atque huius rei publicae incommodo, anno salutis nostre MCCCCLXXXXVI Calendis novembris vita decedens hic sepultus est.

"Filip Kallimach Experiens, z pochodzenia Toskańczyk, mąż bardzo u c z o n y, przykład do naśladowania w każdej kolei losu, wielbiciel

wszelkiej cnoty, sekretarz najzaufańszy ś. p. Kazimierza i Jana Olbrachta, królów polskich, pozostawiwszy wiele dzieł umysłu i rzeczy wykonanych przez siebie, ku wielkiemu żalowi wszystkich ludzi dobrych a z uszczerbkiem królewskiego domu i rzeczypospolitej roku Pańskiego 1496, 13 listopada zakończył żywot. Tu został pochowany".

Z dwu stron obrazu znajdują się ozdobne szlaki przedstawiające groteski.

Wśród giętych liściastych gałęzi widzimy anioły grające to na gęśli, to na harfie, powyżej ptaka, łucznika mierzącego, a jeszcze wyżej aniołka z laską w ręku. Po drugiej stronie jeleń i egzotyczny ptak dzióbiący gałąź, wreszcie zaś na samym wierzchu aniołek dusi upolowanego ptaka urozmaicając gęstwinę roślinną giętej ornamentacyi.

Pod względem artystycznej wartości pomnik jest nietylko niepospolitem dziełem sztuki, ale także niezwykłem zjawiskiem w historvi pomników i na wskróś oryginalnym pomysłem. Widzimy tu nie, jak zwykle przedstawia się osoby zmarłe, trupa albo postać stojącą lub leżącą z oznakami władzy czy zawodu, ale człowieka przy pracy w otoczeniu tego wszystkiego, co wiązało się z jego codziennem życiem. Tak często zastawał go Stwosz pracującego przy biurku. Słusznie przyjaciel Kallimacha Ottaviano de Calvani wyraził się, że pomnik przedstawia humaniste: "Colla figura sua al naturale"). Ten sposób pojmowania grobowca przypomina aczkolwiek bez żadnego związku owe greckie grobowce, gdzie osoby zmarłe przedstawiano, jak one żyły w towarzystwie czy otoczeniu tego, co im było najbliższe. Artysta wydobył tu bezwiednie ten sam efekt, greckich grobowcowych stel.

Obraz pojęty jest przytem rodzajowo i jest historycznym dokumentem odtwarzającym nam mieszkanie i życie humanisty.

Układ figury przypomina poniekąd siedzących mężów na tumbie Kazimierza Jagiellończyka, zwłaszcza przez uwydatnienie odkrytego uda i stopy wysuniętej naprzód po to, aby artysta mógł popisać się opracowaniem.

Traktowanie figury w ten sposób, że kształty ciała i obcisły strój uwydatnia się z pod narzuconego szerokiego i bogato drapującego się płaszcza, to także mistrzowska cecha, znana nam już z innych dzieł Stwosza. Twarz i ręce co do wykonania nie ustępują innym dziełom tego mistrza. Fałdy draperyi z użyciem konchowatych form, to również piętno jego utworów. Szczegóły, jak opracowanie poduszki i kryształowe bazy filarków, nie różnią się od innych podobnych szczegółów w dziełach Stwosza.

Co do tła, to rozróżnić tu należy dwu artystów, jednego, który wykreślił perspektywe i wogóle wnetrze pokoju a był nim niewatpliwie twórca płaskorzeźb ołtarza Maryackiego, i drugiego, który do ozdoby tego wnętrza użył gotowych ornamentacyjnych wzorów; tym drugim artysta był Piotr Fischer. Stało się to niezawodnie w Norymberdze, gdzie podówczas Wit Stwosz i Piotr Fischer przebywali. Wit Stwosz dostarczył zapewne w wosku lub w drzewie płaskorzeźby przedstawiającej Kallimacha i prawdopodobnie w rysunku zaznaczył wnetrze jego mieszkania, które znał dobrze. Piotr Fischer zaś, zanim odlał z tego modelu bronzowa płyte, uzupełnił kompozycye dekoracya renesansowa, spożytkowując do tego celu wzory i gotowe formy czyli matryce, które w pracowni posiadał i którvch używał kilkakrotnie. Wzory, jak wieniec z liści, ptaki i aniołki, wogóle zestawienie tak różnorodnych elementów jak świat roślinny, zwierzęcy i ludzki w jeden ornament, to już dekoracya renesansowa, znana pod nazwą grotesków. Traktowanie jednak splotów i skrętów roślinnych na omawianej płycie, różni się w pojęciu, kompozycyi i symetryi od włoskich tego rodzaju utworów i przypomina raczej roślinną ornamentacye gotyckich miniatur. Jestto zatem naśladowanie nowożytnej sztuki włoskiej,

¹⁾ Ciampi, Bibliografia critica, l. c.

ale nie bez zupełnego pozbycia się gotyckiego wpływu.

Pomysł i kompozycya, to utwór Stwosza. Fischer upiększył tylko dzieło w szczegółach, to też pomnik Kallimacha zaliczyć należy raczej do dzieł Wita Stwosza, aniżeli Fischera.

Podnieść należy z naciskiem oryginalność utworu. Tłomaczyliśmy, że Stwosz pojął inaczej nagrobek, niż go pojmowali i wykonywali współcześni rzeźbiarze; bezwiednie zbliżył się do artystów sztuki greckiej a zatem pojął rzecz w duchu odrodzenia i przez to dzieło ma

szczególniejszy wdzięk i w historyi grobowcowej odrębne stanowisko. Dodać w końcu należy, że nad bronzową płytą umieszczono o b r a z, który przedstawiał Kallimacha na kolanach przed Najśw. P. Maryą trzymającą w ramionach Dziecię Jezus. Pod tą kompozycyą znajdowało się epitaphium wierszowane a ułożone przez Bernardyna Galli z Zary, który podówczas bawił w Polsce '). O obrazie nic więcej ponadto nie wiemy, przepadł bez wieści. Wiadomość o nim podał nam tylko współczesny Włoch Ottaviano de Calvani.



Fig. 85. Szczegół Maryackiego ołtarza Głowa proroka.

^{&#}x27;) Ciampi, I. c.

Rzeźby, które uważamy za dzieła Stwosza: Głowa św. Jana w kościele OO. Bernardynów w Krakowie. Grupa św. Anny Samotrzeciej. Madonna w Muzeum Narodowem.



Fig. 86. Głowa św. Jana w kościele OO. Bernardynów w Krakowie.

kościele OO. Bernardynów znajduje się głowa św. Jana na misie rzeźbiona w drzewie. Mieści się ona w predelli środkowego ołtarza południowej nawy (fig. 86).

Rzeźbiarz przedstawił głowę świętego, pełną szlachetnego wyrazu i mimo rea-

lizmu i piętna śmierci twarz jest piękna. Pod każdym względem twarz ta przypomina nam żywo oblicze Ukrzyżowanego Chrystusa w kościele N. P. Maryi w bocznym ołtarzu.

Tu i tam w martwej z realizmem traktowanej twarzy umiał rzeźbiarz uchwycić



Fig. 87. Grupa św. Anny Samotrzeciej w kościele OO. Bernardynów w Krakowie.

i scharakteryzować życie duchowe człowieka. Przytem widzimy to samo mistrzostwo w traktowaniu ciała, oczu, wązkiego a długiego nosa, kanaliku nosowego, wzrostu wąsów, rozchylenia ust o mięsistych wargach oraz podobny sposób odtwarzania włosów. Na tej podstawie rzeźbę tę możnaby przypisać Stwoszowi ¹).

¹) Pagaczewski. Spraw. kom. hist. szt. t. VI, str. CXIX, podając wiadomość o tym zabytku

W tymże samym kościele znajduje się grupa rzeźbiona w drzewie. w barokowym ołtarzu kaplicy Matki Boskiej (fig. 87). Przedstawia ona św. Anne Samotrzecią, niestety jestto raczej fragment rzeźby, bo głowę pierwotną zastapiono inna i wymieniono figurkę Dzieciatka Jezus. Nadto cała rzeźbe pokryto nowa pozłota i zastosowano do stylowych wymagań XVII wieku 1). Dolna część figury Najśw. P. Marvi i cała postać św. Anny z wyjatkiem blaszanej późniejszej korony maja ceche dzieł Stwosza.

Obie rzeźby dostały się z końcem XV w. do kościoła OO. Bernardynów, który już w latach 1455—1456 miał być do użytku pobożnych oddany, a w każdym razie kończono go i uzupełniano przez ostatnie lata XV-go i pierwsze XVI w.²).

Nad grupa przedsta-

wiającą św. Annę Samotrzecią w kościele OO. Bernardynów nie zastanowiliśmy się dłużej z tego względu, że jest ona fragmentem, a dochowała się nam kompozycya ta w całości w oryginale czy też współczesnej replice, a w każdym razie w takim stanie, że piękno dzieła uwydatnia się w całej pełni. Mianowicie Muzeum

wykazuje wątpliwości co do autorstwa Stwosza.

²) Sokołowski. Studya op. cit. szp. 85–86.

dyecezyalne w Tarnowie posiada takąż samą grupę w najdrobniejszych szczegółach podobna do pierwotnych cześci rzeźby kościoła OO. Bernardvnów (wvs. 0.970 szer. podstawy 0.827 m.). Mamy tu do czynienia z replika tego samego dzieła wykonana przez ten sam warsztat. Które z dzieł wyszło pierwei z pod dłuta mistrza, a które pomocnik czy uczeń jego skopiował, nie wiadomo. Rzeźba Muzeum dyecezyalnego pochodząca z drewnianego kościoła we wsi Olszynach zachowała sie doskonale i posiada pierwotna chociaż zniszczona polichromie 1).



Fig. 88. Grupa św. Anny, Samotrzeciej w Muzeum dyecezyalnem w Tarnowie.

Mamy przed sobą rodzajową scenę z matką karmiącą dziecko i babką przysuwającą się do córki i wnuczka, babka jedną ręką głaszcze córkę a oczy jej spoczywają na wnuku, któremu zdala pokazuje owoc czy kwiat lub jakąś zabawkę (szczegół ten uszkodzony).

Madonna w całości i w każdym szczególe — to typ Stwosza. Układ siedzącej matki, jedną ręką podającej pierś dziecięciu a drugą z pełnym wdzięku ruchem podtrzymującą jego plecy, jest bardzo

¹) Lepszy. Muzeum dyecezyalne w Tarnowie. Teka Grona Konserwatorów Galicyi za-

ładny, charakterystyczne dla epoki gotyckiej wysunięcie bioder uwidacznia się nawet mimo pozy siedzącej. Piękna twarzyczka Madonny ma dużo wdzięku. Jestto zupełnie tasama twarz, którą oglądamy w Maryackim ołtarzu, zwłaszcza jeżeli weźmiemy pod uwagę grupę przedstawiającą koronacyę Matki Boskiej. Stwosz powtarza zwykle typ, który raz przyjął; jak pojmuje postać jakąś, tak konsekwentnie ją przedstawia. Ręce Madonny chude o wydłużonych palcach

chodniej T. II. str. 336.

i kościste, układ ich staranny i obmyślany znamy nietylko z rzeźb, ale także z rycin. Włosy spadają w puklach na ramiona. Draperya skomponowana jest bardzo starannie i owija się około nóg w ten sposób, aby uwydatniały się kolana, przyczem rąbek szaty układa się w faliste linie. Dziecię pojął rzeźbiarz rodzajowo, jak zawsze u Stwosza ma ono pulchne kształty i kędzierzawe włosy.

Św. Annę przedstawił artysta w ruchu. Zwraca się ona do dziecka, ręką opierając się o ramię córki, pokazuje dziecięciu jakiś przedmiot. Wskutek tego ruchu cała grupa wiąże się w jednolitą całość i rodzajową scenę. Twarz świętej jest niemal ta sama, jaką widzimy w ołtarzu Maryackim n. p. w scenie Oczyszczenia N. P. Maryi. Płaszcz układa się bogato na podołku i tworzy ulubioną przez Stwosza formę łyżki.

Wogóle rzeźba jest dziełem pierwszorzędnej wartości a odznacza się szlachetnością układu przy całem rodzajowem pojęciu kompozycyi. Polichromia, jak się zdaje, pierwotna. Suknia Matki Boskiej amarantowo błyszcząca, farbę bowiem przejrzystą podłożono na srebrnem tle, płaszcz złocisty podszyty złocistą materyą. Św. Anna ubrana jest w suknię złocistą a nakryta również płaszczem złocistym z podszewką niebieską.

Na grupie w kościele OO. Bernardynów widzimy najlepiej, co z tej rzeźby zrobił wiek XVII? Raziła go prostota i realizm, z którym artysta przedstawił Madonnę jako matkę karmiącą dziecko, to też usunął wdzięcznie pochyloną i zapatrzoną w dziecko głowę dziewczyny i zastąpił ukoronowaną głową królowej niebios; ręka z pieczołowitością podtrzymująca dziecię została zastąpioną inną, której kazano trzymać królewskie jabłko, obnażona pierś, którą matka podsuwała dziecięciu, raziła najwięcej lubujących się

w salonowym charakterze kościoła i jego dekoracyi ludzi tej epoki. To też w miejsce dziecka tulącego się do piersi matki zrobiono królewicza tryumfatora. Świętej Annie nałożono koronę na głowę, usunięto jej rękę, w której trzymała zabawkę a dano inną wyrażającą hołd dla dziecka. Nic lepiej nie może charakteryzować tej prostoty uczucia, tej szczerej twórczości średniowiecznej, jak zestawienie obu rzeźb i zarazem nic nie uwydatni lepiej różnicy stylu. (Porów. fig. 87 i 88).

Madonna z Grybowa znajdująca się w Muzeum narodowem niezawodnie iest także dziełem Stwosza. Artysta przedstawił N. P. Maryę w pozie stojącej z księżycem u stóp, z Dziecieciem na reku. Figura przechylona jest nieco w bok pod wpływem cieżaru dziecka. Na sukni niebieskiej układa się złocisty płaszcz z bardzo grubej materyi o czerwonej podszewce; materya ta spada w regularnych faldach, obok fałdów równych układaja się fałdy drobne pomiętej a dość miękkiej draperyi. Madonna trzyma koniec płaszcza w ręce lewej, co artyście pozwoliło wprowadzić fałd z charakterystycznem a ulubionem wyżłobieniem i zakończyć go forma języczka. Płaszcz jest doskonałem studyum draperyi według ulubionej maniery Stwosza. Zwrócić należy uwage na łagodne mimo prostych i ostrych linii załamanie i zagiecia podatnej choć sztywnej materyi, widoczne nawet na równych liniach i przestrzeniach (fig. 89).

Pierś i biodra Madonny uwydatniają się z pod draperyi skutkiem głębokich cięć, któremi artysta je wydobył, i te cięcia głębokie i głębokie wyżłobienie także charakteryzują Stwosza.

Głowa Madonny o wypukłem czole, zaokrąglonych policzkach i wystającym podbródku jest u Stwosza niemal typową. Kształt i piękny układ ręki, wykonanie staranne, wreszcie cały sposób

modelunku, wskazuje na dłuto tego artysty.

Dziecie Jezus — to typ Stwosza. Artysta poiał ie realistycznie, dobrze zbudowane, o twarzyczce pucołowatej, nie ma nic w sobie z tej powagi, jaka artyści mu późniei zwłaszcza, nadawać zwykli, głównie kształt głowy i proporcve jej w stosunku do ciała przemawiaja za Stwoszem.

Tworząc później w Norymberdze inne na wskróś oryginalne kompozycye Madon z księżycem u stóp, powtórzył artysta niejeden szczegół z naszej Madonny. Motyw trzymania końca płaszcza znajdujemy u Madonny pochodzącej z domu Dürera a znajdującej się w germańskiem Muzeum w Norymberdze, dalej u Madonny w ołtarzu św. Ottomara w kościele św. lakóba w temże samem mieście'), charakterystyczny zaś rąbek płaszcza u Madonny z Kadolzburga²). Dziecie lezus w tych wszystkich wymienionych u tworach podobnie artysta poial. Dla tych przeto

powodów Madonnę z Grybowa uważamy za dzieło Stwosza i to z lat wcze-



Fig. 89. Madonna z Grybowa w Muzeum narodowem w Krakowie.

gauera, tu w Madonnie z Muzeum narodowego widać tylko realizm.

śniejszych. Porówny-

wajac kształty naszej

Madonny z kształtami innych wymienionych

Madon, widzimy, że

artysta zbyt mało uwy-

datnił biust i formy

ciała, rzeźba jest wiec

dość daleka od rene-

sansu. Nie należy ona

szych utworów Stwo-

roko traktowane i z takim rozmachem. Stwosz

musiał sie ćwiczyć. Wy-

Jeszcze jeden szcze-

chyleniu - jestto ró-

wnież wpływ Schon-

Austellung in Nürnberg. Zeitschrift für christli-

che Kunst XIX Jahr. 1906 r. str. 178.

¹⁾ Daun, str. 86. fig. 46.

²⁾ Traugoth-Schultz. Von der historischen

Dzieła kamieniarskie Stwosza. Wpływ jego na architekturę w Krakowie.

namy rzeźby Wita Stwosza w kamieniu: kuł grobowce, ozdabiał a może skomponował kostnicę przy kościele św. Barbary. Oprócz wielkich i wybitniejszych dzieł znanych jako jego utwory i przypisywanych mu, wykonał Stwosz niezawodnie i inne. Czasem zapewne artystę pociągał jakiś motyw,

"Pod jaszczurkami", aczkolwiek zwierzęta z jaszczurkami nie mają nic wspólnego. Podobne zwierzęta widzieliśmy już w kaplicy zmarłych na arkadzie ponad głównem wejściem do kościoła św. Barbary. Jedno i drugie ustawił artysta tak, że widokiem na łby, grzbiet a zwłaszcza na chudy i drobia-



Fig. 90.

Godło domu "pod Jaszczurkami".

czasem kto u niego zamówił jaką rzecz drobną. Do takich drobnych zamówień zaliczam rzeźbę przedstawiającą gryzące się dwa zwierzęta, godło domu przy Rynku głównym l. 8. Nie znamy rzeźbiarza w Krakowie, komuby dzieło to przypisać można, z wyjątkiem Stwosza. Gryzące się zwierzątka, jak się zdaje jamniki'), o łbach z długiemi uszami, wydłużonemi szyjami, kadłubem z czterema łapami i długim zakręconym ogonem, przedstawił rzeźbiarz w walce, jak napadłszy na siebie, gryzą się. Od tych to potworków dom otrzymał godło

zgowo wykonany kadłub osięgnąć pragnął u patrzącego z dołu widza wrażenie. W domu "pod jaszczurkami" obie poczwary dopełzawszy po wyżłobieniach portalu do wierzchołka walczą gryząc się nawzajem, w kaplicy zmarłych posłusznie i sfornie trzymają w pyskach herbowe tarcze.

Drugi kamieniarski szczegół, który możnaby odnieść do warsztatu Stwosza, to znajdująca się na pierwszem piętrze Biblioteki Jagiellońskiej, złota brama. Jestto najpiękniejszy niezawodnie portal z XV w. w Krakowie. Wykonano go

¹⁾ Essenwein. Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau str. 154.

w kamieniu i złocono. Wogóle ornamentacva dziedzińca Biblioteki lagiellońskiej a nawet szczegóły na zewnatrz, jak przedewszystkiem okna, mają formy tak zbliżone do architektonicznej dekoracyi rozrzuconej w kompozycyi Wita Stwosza, że zadać sobie trzeba pytanie, czy nie zaznaczył się w tej pięknej budowie jego udział. Formy i motywy te przed Stwoszem w Krakowie nie są nam znane a pojawiają się dopiero z działalnością tego mistrza. Czy on sam temi robotami kierował, czy może za jego wpływem sprowadzono architektów i kamieniarzy z Norymbergi, z która Biblioteka Jagiellońska ma pokrewieństwo, nie umiemy powiedzieć. Tak rzutki, sprężysty i pilny człowiek jak Stwosz, tak wszechstronny. ludwisarz 1), malarz, rytownik, prawdopodobnie złotnik, snycerz, kamieniarz, inżynier czy budowniczy, (akta nazywaja go magister mechanicorum) 1), mógł osobiście zająć się ruchem budowlanym zwłaszcza, gdy go do tego wciągnięto, a w każdym razie spowodować stosunkowo znaczny rozwój sztuki późnego gotyku w Krakowie, gdzie przed jego przybyciem sztuka ta nie miała powodzenia.

W omawianym portalu widzimy tak ulubiony przez Stwosza motyw skręconych prętów, widzimy u bocznych pinakli te same łuki wydłużone w noski krzyżujące się z sobą i tworzące feston, jak to widzieliśmy na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka; liście są podobnie niespokojne i powichrzone jak na ołta-

rzu Maryackim. U głównego pinakla kwiaton składa się nietylko z liści, ale odciętych gałązek, których kolanka układają się w ornament: podobne traktowanie liści i rozmiłowanie się w odciętych czy odartych z kory gałązkach, znalazło zastosowanie tyle razy w ołtarzu Maryackim, a nawet ów kwiaton na rycinie Stwosza akcentuje znowu ten sam motyw.

Dalej tak charakterystyczne okna Biblioteki Jagiellońskiej o odwróconych łukach spotykamy na domku płaskorzeźby przedstawiającej spotkanie św. Joachima ze św. Anna.

Kryształowe motywy, bazy, konsole i inne szczegóły, gdzie motywy zaczerpnięto z konstrukcyi drewnianej i formy właściwe drzewu, cały zasób form Biblioteki Jagiellońskiej, o ile one pochodzą z XV w. — znajdują się w ołtarzu Maryackim, którego architektura sama jest dziełem godnem niepospolitego artysty.

Stosunki Stwosza z humanistami Heydeckiem i Kallimachem a niezawodnie i innymi uczonymi, którzy mieli wpływ na budowę Uniwersytetu, mogły pociągnąć za sobą artystyczny współudział wszechstronnego artysty, tembardziej, że miał pociąg do budownictwa i prawdopodobnie w tym kierunku próbował sił, choć w drobnych rozmiarach, jeśli w istocie kaplica przy kościele św. Barbary jest jego dziełem, jak to staraliśmy się udowodnić. Architektoniczne upodobania i zamiłowania do form, które

znajdujemy w spisach starszych zgromadzeń rzemieślników (seniores mechanicorum). Do tego tytułu magister mechanicorum (cf. Sokołowski op. cit. str. 106) miał Stwosz niezawodnie prawo jako rzeźbiarz i malarz, z drugiej strony jednakże wiadomo, że artysta ten zajmował się technicznymi studyami, skoro pracował praktycznie w tej dziedzinie jako inżynier. Lechner, op. cit. str. 92 oraz cf. tamże to, co podaje Neudörfer str. 84.

¹) Wit Stwosz zajmował się także odlewnictwem. Kiedy już osiadł w Norymberdze, cesarz Maksymilian powierzył mu odlanie w bronzie kilku figur, które r. 1514 modelował. Wywołało to nawet protest ceclu ludwisarzy, jednakże rada miasta Norymbergi pozwoliła mimo to artyście pracować w tym kierunku wyłącznie jednak dla cesarza. Daun op. cit. str. 34.

²) Grabowski, Starożytności hist. polskie t. l. str. 440 podaje wiadomość, że Stwosza

z takim silnym akcentem uwydatniają się wszędzie wśród architektonicznych motywów Maryackiego ołtarza, mogły pchnąć artystę na pole architektury.

Omówione dzieła w tym rozdziale przypisujemy Stwoszowi nie bez tego,

abyśmy sami nie mieli wielkich wątpliwości. W każdym razie sądzimy, że one raczej przypisać temu artyście należy, aniżeli wiele innych dzieł, które mu przypisują, a o których pokrótce w następnym rozdziale wspomnimy.



Fig. 91.

Dziedziniec Biblioteki Jagiellońskiej.

Rzeźby z warsztatu Stwosza lub pod wpływem Stwosza ale z innych warsztatów. Tryptyk z Lusiny. Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej.

Stwoszowi przypisywano mnóstwo rzeźb, każdą niemal średniowieczną rzeźbę uważano za dzieło tego artysty. Z postępem badań nad historyą sztuki w Polsce sąd ten uległ zmianie. Pokazało się, że część z tych rzeźb ze Stwoszem nie ma nic wspólnego, część zaś wyszła tylko z warsztatu Stwosza, który po wyjeździe mistrza z Krakowa prowadził jego syn Stanisław.

Kiedy Stwosz bawił w Krakowie i prowadził sam warsztat, brał odpowiedzialność za rzeźby, które opuszczały jego pracownię i trudno tu rozróżnić dzieło samego artysty od dzieła jego pomocników i uczniów. Taki n. p. ołtarz Maryacki skomponował sam mistrz, pomocnikom i uczniom zaś dawał dyspozvcve i rvsunki wiekszych lub mniejszych szczegółów, w rzeczach trudnych i subtelnych sam chwytał za dłuto i praca była dziełem jego wyobraźni, posługiwał się tylko fizyczną siłą i rękami pomocników, tak samo było niezawodnie podówczas jak dzisiaj z ta może różnica, że artysta więcej czuwał siedząc cały dzień w warsztacie i pilnując roboty.

Te wszystkie dzieła, które wyszły z pracowni artysty i zostały przez niego skomponowane i przez niego lub pod jego kierunkiem wykonane, należy uważać za jego utwory, te zaś rzeźby, które opuszczały warsztat już po wyjeździe Wita, możemy przypisywać jego warsztatowi, bo istotnie warsztatu on już nie

prowadził, tylko jego syn, którego indywidualność nie była tak wybitna i z pewnością nie narzucał on swej woli tak pomocnikom jak Stwosz. Dość porównać szczegóły Maryackiego ołtarza, te konsekwentnie przeprowadzone typy, traktowanie szczegółów czy to ciała, czy też draperyi, aby wszędzie widzieć piętno jego talentu i artystycznych upodobań — jednem słowem jego styl — i aby przekonać się, że Wit Stwosz warsztat uważał za narzędzie. Z wyjazdem Wita Stwosza zabrakło warsztatowi artystycznego geniuszu.

Jak warsztat upadł po wyjeździe Stwosza — najlepiej świadczy zamówione przez królowę Elżbietę dzieło do kaplicy grobowej króla Jana Olbrachta, Królowa zamówiła dla męża grobowiec u Stwosza, do nikogo zatem innego nie zwróciła sie o grobowiec dla syna zmarłego w r. 1501 jak tylko do tego samego warsztatu. Stwosza nie było. Co warsztat zrobił? Oczywiście grobowiec pojał na wzór średniowieczny i tumba z postacią zmarłego i baldachimem miały tworzyć całość. Czy tę jednak tumbę i baldachim wykonano lub czy wykonane odrzucono, nie wiadomo, dość, że z pierwotnego pomysłu została tylko płyta, która wyzyskano do grobowca renesansowego i ta płyta nas tutaj obchodzi. Jak się ona przedstawia? Robota naprzód jest dość gruba i niepewna, ale mimo to wszystko starano się naśladować Stwosza, fałdy draperyi a zwłaszcza wszystko, co stroju i ornamentacyi dotyczy, chociaż uproszczone, podobne w najdrobniejszych szczegółach jak korona, spiny, szlak sukni, do grobowca króla Kazimierza.

Główną artystyczną zaletą rzeźby to realizm, z jakim artysta odtworzył twarz króla — widocznie portretował go z maski pośmiertnej.

Ten sam styl wykazuje inne dzieło z innego zakresu rzeźby t. zw. tryptyk z Rudawy, znajdujący się obecnie w kaplicy XX. Czartoryskich na Wawelu a pierwotnie umieszczony w kaplicy króla Jana Olbrachta naprzeciw grobowca. Dzieło to należało wraz z innemi dziełami sztuki do wyposażenia kaplicy fundowanej dla króla przez matkę Elżbietę. Tak więc niczego innego przypuścić nie można, jak tylko to, że dzieło wykonał warsztat Stwosza, z którym królowa miała stosunki.

Także w zakresie snycerstwa zaznacza się działalność tego warsztatu. Podobnie jak w kamieniarstwie i tu widzimy wegetacyę czerpiącą z siły żywotnej Stwosza. Wogóle jestto robota dość gruba, nieśmiały zlepek różnych wzorów. Typ Chrystusa przypomina jakiś nieznany nam wzór, którego trzymał się także rzeźbiarz ołtarza, znajdującego się w kościele św. Idziego w Bardyowie.

Płaskorzeźby skrzydeł: Chrystus na Górze oliwnej — to płaskorzeźba z placu Maryackiego niedbale odtworzona, Zmartwychwstanie wzięto z płaskorzeźby w ołtarzu Maryackim, a złożenie do grobu, to kompilacya sceny w Maryackim ołtarzu i innego zapewne nieznanego nam wzoru oraz ryciny, a że rzeźbiarz w każdym razie z tej ryciny korzystał, świadczy postać św. Jana z rozwiniętym i na wiatr rzuconym płaszczem, który to motyw przy spokoju i niezdarności artysty jest jakby parodyą pełnej efektu i siły kompozycyi Stwosza.

Natomiast podobnie jak w grobowcu Olbrachta — artysta ma wybitny talent do charakteryzowania twarzy. Głowa króla Jana Olbrachta i św. Stanisława są znakomitem dziełem sztuki, ale ręce, draperya i szczegóły są bardzo słabe.

Ponieważ oba dzieła tak grobowiec Olbrachta jak tryptyk z Rudawy, wykonano w Krakowie i oba niezawodnie wyszły z warsztatu Stwosza, przeto dają one nam jedyną pewną podstawę do sądu o działalności warsztatu i zdolnościach kierownika Stanisława Stwosza, syna artysty. To też tak dobrych dzieł sztuki jak ołtarz św. Stanisława w kościele N. P. Maryi i ołtarz św. Jana Chrzciciela w kościele św. Floryana, które zresztą powstały znacznie później, nie można przypisać Stanisławowi Stwoszowi.

Nieudolność kompozycyi i niewolnicze trzymanie się wzorów zostawionych przez Wita, grubość i niestaranność roboty, bezmyślne nieraz i nieumotywowane naśladowanie cech znakomitego mistrza, co zwłaszcza przebija w bezmyślnie pomiętej draperyi, charakteryzują osierociały warsztat Stwosza. Natomiast zdolność do doskonalej charakterystyki twarzy się utrzymuje i przedstawia główną jego wartość.

Nie jest naszem zadaniem wyszukiwanie dzieł warsztatu Wita, ani utworów jego syna Stanisława, któremu jak dotąd ani jednego dzieła nie można przypisać w ten sposób, aby wniosek taki dał się stwierdzić albo monogramem albo źródłem historycznem, ale zamierzamy omówić rzeźby przypisywane Witowi przez obecną krytykę, których do dzieł tego artysty ani jego warsztatu nie zaliczyliśmy.

Przedewszystkiem zacząć należy od tryptyku z Lusiny znajdującego się w zbiorach Akademii Umiejętności w Krakowie. Treść przedstawień tej rzeźby jest niezwykła i bardzo interesująca.

Matka Boska tka sukienkę dla Chrystusa a św. Józef zajęty jest ciesielską robota. Jestto zatem św. Rodzina pojeta rodzajowo. Snycerz korzystał ze znanej nam ryciny Wita Stwosza, robionej zresztą według wszelkiego prawdopodobieństwa do tego celu, aby służyła jako wzór dla snycerzy nieumiejacych komponować. Jeśli porównamy te scene z rycina Wita Stwosza, to widzimy mimo podobieństwa wielka różnice, bo chociaż Matka Boska na rycinie skomponowana jest podobnie, to przecież przedstawił ja artysta w ruchu: widać zajecie sie praca a przytem siedzi wygodnie, gdy w tryptyku pozuje raczej do kultu zwracając się ku widzowi, koszulka zaś w reku służy raczej za atrybut. Ruch rak w rzeźbie przejety został niewolniczo z ryciny. Fałdy draperyi są w rzeźbie tak niezrecznie rozrzucone, że nie było miejsca na pierwszym planie dla Chrystusa.

Postać św. Józefa przedstawił rzeźbiarz odmiennie. Jeszcze jedną i to ważną różnicę podnieść musimy, jestto kompozycya całości. Na rycinie i w scenach znanych nam z ołtarza Maryackiego widzimy przedewszystkiem organiczną kompozycyę, tłómaczącą się jasno. Rzecz tam przedstawiona jest na tle architektury i nie zostawiona tak jak w tryptyku z Lusiny bez dokładnego oznaczenia przestrzeni i bez perspektywicznego tła.

Wreszcie przedstawienie siedzącej Madonny jest bardzo niedołężne, widać brak zdolności w odtwarzaniu ruchu, proporcye są błędne, nogi w stosunku do korpusu za długie, draperya nie wiąże się z formami ciała, kolano tak wybitnie zaznaczone w rzeźbach Stwosza, tu zaledwie widoczne. Dziecko jest sztywne i bez życia. Porównajmy to dziecię z dziecięciem w scenie Ofiarowania w Maryackim

ołtarzu a zobaczymy wielką różnicę, epoka odrodzenia przebija tam w przedstawieniu dziecka pojętego jako putto, pełne żywości i ruchliwości, tymczasem w tryptyku z Lusiny nie znać ani śladu czegoś podobnego.

Skrzydła boczne przedstawiają cztery sceny wiążące się z życiem N. P. Maryi. Jedna z nich wyobraża Zwiastowanie, druga Boże Narodzenie, trzecia Uśnięcie N. P. Maryi. Sceny dobrze nam znane; czwarta scena bardzo rzadka w sztuce, scena z legendy o św. Teofilu. Na prawo widzimy, jak Teofil zapisuje duszę szatanowi, na przodzie konającemu Teofilowi zapis ten kładzie na piersi Matka Boska wydarłszy go djabłu, aby ocalić duszę konającego. Matka Boska przedstawiona jest jako wybawicielka grzesznika.

Jeżeli przyjrzymy się dokładnie trzem pierwszym scenom, to zauważymy odrazu, że są one swobodnem naśladownictwem Maryackiego ołtarza, nie jedynem zresztą w naszej sztuce i to naśladownictwem bez większej artystycznej wartości. Wpływ ołtarza Maryackiego był tak wielki, że naśladowano go u nas powszechnie, a szczególnie na Spiżu 1). Ciekawym przykładem tego wpływu jest wyrób snycerski chłopski, jak się zdaje XVII w., będący w posiadaniu prof. Mehoffera, gdzie domorosły artysta naśladował Maryacki ołtarz.

Fakt podobieństwa sceny głównej do ryciny Stwosza niczego nie dowodzi. Rycina właśnie była robiona do innego warsztatu i wogóle Stwosz sam nie trzymał się, o ile nam wiadomo, kompozycyi przekazanej drugim za pośrednictwem rycin. Że podobieństwo z ryciną niczego nie dowodzi najlepiej świadczy tryptyk wykonany przez mistrza Pawła

tryptyk z Rudawy na Wawelu etc.

^{&#}x27;) Zob. rzeźby ze Spiża publikowane jako rzeźby Stwosza u Dauna fig. 58, 59, 60 cf,

a znajdujący się w kościele parafialnym w Lewoczy, gdzie *mutatis mutandis* podobnie jak w tryptyku z Lusiny naśladowano rycinę.

Co więcej, nasz tryptyk z Lusiny ma podobieństwo stylowe z dziełami mistrza Pawła. Charakteryzuje tego snycerza śmiałość, z jaką naśladuje werwę, ruch i draperve Stwosza, ale naśladuje powierzchownie i widać, że nie dorównywa mu ani subtelnością kompozycyi ani znajomościa proporcyi i anatomii, chociaż nie waha się przedstawiać nagiego ciała i odtwarzać podobnie śmiałych efektów. Powierzchowne to wszystko podobieństwa, bo formy nie są umotywowane i nie wytrzymuja krytyki. Weźmy taka draperyę. U Stwosza tłómaczy się ona zawsze i widać, że artysta studyował model, o mistrzu Pawle tego powiedzieć nie można. Pod tym zwłaszcza względem ołtarz z Lusiny ma wiele podobieństwa do dzieł mistrza Pawła na Spiżu.

Jeśli weźmiemy pod rozwagę twarz Madonny, zauważymy, jak ta twarz u Stwosza jest ładna. Owal jej jest regularny, typ ten zawsze przebija mimo różnicy wieku, w jakim rzeźbiarz Madonnę odtwarza; porównawszy ten typ z Madonną z Lusiny spostrzeżemy różnicę. Twarz Madonny jest podługowata o pofałdowanym podbródku i nieładna, w całym tryptyku z Lusiny ten typ się powtarza. U mistrza Pawła widzimy podobną twarz.

Sądzę, że tryptyk z Lusiny a może także Madonna z Grybowa to dzieło warsztatu Stwosza a kto wie nawet, czy nie innego pod wpływem Stwosza pozo-

stającego warsztatu, może mistrza Pawła ze Spiżu, i czy nie pochodzą z końca XV w. lub początku w. XVI. W każdym razie tryptyk z Lusiny powstał wtedy, kiedy ołtarz Maryacki był znany, kiedy nabrał rozgłosu i kiedy wpływ jego był tak wielki, że poczęto go naśladować.

Żaden może z zabytków naszych nie pociąga tak i nie zaciekawia badaczy jak zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej, przedstawiający arcybiskupa bliżej nam nieznanego z krzyżem w rece prawej a pastorałem w lewej. Ponieważ u stóp arcybiskupa znajduje sie róża na tarczy herbowej, mógłby to być który z arcybiskupów herbu Poraj żyjących z końcem XV w. lub najdalej z poczatkiem XVI w. a wiec albo arcybiskup Gruszczyński (umarł 1433) lub Andrzej Boryszewski¹) (um. 1510), najprawdopodobniej zaś jestto fragment grobowca św. Wojciecha. Z końcem XV w. bowiem arcybiskupi gnieźnieńscy postawili w katedrze gnieźnieńskiej grobowiec temu świetemu. Róża na tarczy oznacza więc tutaj ród Różyców, do którego należał ten święty uważany za pierwszego arcybiskupa metropolii^a). Rzeźbe przypisywano Witowi Stwoszowi. Czy słusznie? 3).

Przyglądając się naprzód kompozycyi widzimy, że Stwosz wszystkie grobowce wykonywał pogłębiając tło w ten sposób, że każda z jego postaci jest wgłębiona. Snycerska technika dłubania w drzewie zaznaczyła się w jego kamieniarskich pracach widocznie. Nagrobek gnieźnieński nie ma tego w tym stopniu, postać występuje tu w stosunku do równego tła wypuklej. Kiedy porównamy pomniki

^{&#}x27;) Polkowski, Katedra gnieźnieńska str. 146. Sokołowski, Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej. Spraw. kom. hist. szt. t. VI Kohte. Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen 1893 p. 37.

²⁾ Szczegółowo omówioną tę sprawę znaj-

dzie czytelnik w recenzyi pracy Dauna Veit Stoss pomieszczonej przez nas w Kwartalniku historycznym, rocznik XXI, 1907 str. 457.

³) Sokołowski, Zagadkowy nagrobek I. c. Daun str. 21 i następ. Kopera, Tekst do Pomników Krakowa Cerchów str. 113.

Kazimierza Jagiellończyka, Piotra z Bnina i Zbigniewa Oleśnickiego, widzimy, że każda z figur jest nieco przekrzywiona, niepokój, z jakim artysta traktował postaci, uwydatnił się w ten sposób, tymczasem nieznany arcybiskup gnieźnieński leży tak, jakby postać na całej długości była przylepiona do tła.

Co do samej figury — widzimy w proporcyach rażące błędy. Jest ona za krótka: być może, że model był taki, zważywszy jednakże inne błedy, nabieramy przekonania, że to bład w istocie. Przyjrzyjmy się ramionom — są one zbyt spadziste, nie męskie, ale raczej kobiece, nadto prawe ramię jest za długie zwłaszcza w stosunku do lewego za krótkiego. Spojrzmy na ręce. U Wita Stwosza ręka pozuje, Stwosz układa ja tak, aby przedstawiała się pięknie: tu rece nie sa ani ładne ani artysta nie odczuł form tej reki, jedna układa się niezgrabnie i pod draperva nie czuć ciała (iak pięknie Stwosz wykonał ręce w rękawicach na grobowcu Zbigniewa Oleśnickiego), druga ręka jest koścista i prawie bez ciała jak ręka mumii, wprost brzydka. Traktowanie ręki to najważniejsze z dotąd przytoczonych kryteryów.

Jeszcze ważniejszem kryteryum to draperya. Wit Stwosz szuka efektów w gięciu i fałdowaniu materyi i tego efektu nigdy nie lekceważy, ma on słabość do draperyi. Maniera jego w tym kierunku jest znana, cechują ją silne i pewne linie, linie te są w części regularne a w części jako kontrast obok nich zygzakowate, obok płaszczyzn wielkich są drobne z charakterystycznemi wklęsłościami. Niema dzieła Stwosza, gdzieby maniera ta się nie uwydatniła, natomiast w zagadkowym grobowcu gnież-

nieńskim draperya ma charakter wprost odmienny i układa się, jakby była watowana a rozrzucone fałdy u stóp robią wrażenie piany. Płaskorzeźbione wzory tej draperyi przeszkadzały rozwinięciu fałdów — to też Wit Stwosz we wszystkich trzech znanych grobowcach marmurowych poprzestaje na ornamentacyi szlaku, który to szlak owszem akcentuje jeszcze efekt fałdu.

Fałdy u Stwosza są przytem nadzwyczaj starannie wykonane, tu wykonano je, że się tak wyrażę, jakby od siekiery w przeciwstawieniu do fałdów w dziełach Stwosza.

Coby jedynie za Stwoszem przemawiało, to znakomita charakterystyka twarzy, ale znamy dzieła sztuki współczesne, gdzie charakterystyka twarzy jest doskonała a dzieła te nie wyszły z pod dłuta Stwosza, często nawet poza tą charakterystyką dzieła te są nieudolne.

Stwosz jest artystą, który wiele umiał, a rzeźbiarz zagadkowego grobowca mimo zdolności umie bez porównania mniej.

Jeśli porówna się zagadkowy grobowiec pod względem stylu z pozostałą płyta z grobowca św. Wojciecha, to zwłaszcza w traktowaniu drapervi widzi sie podobieństwo. Kto wie zatem, czy płyta nie iest dziełem Hansa Branda, rzeźbiarza gdańskiego, którego używał Zbigniew Oleśnicki do dokończenia grobowca św. Wojciecha. Z pisma rajców miasta Torunia do rajców miasta Gdańska wyraźnie dowiadujemy się, że zatrudniony przez obie gminy artysta pracował nad wzniesieniem grobowca świętemu Wojciechowi 1). Analiza artystyczna dzieł tego artysty mogłaby doprowadzić może do pozytywniejszych rezultatów, co nie jest naszem zadaniem.

¹⁾ Zob. Sprawozdania t. VI str. CIII-CIV komunikat W. Lewickiego i M. Sokołowskiego.

Indywidualność Wita Stwosza a cechy sztuce ówczesnej średniowiecznej właściwe. Cechy artystów włoskiego odrodzenia u tego artysty i znajomość anatomii, wszechstronność i świadomość artystycznych celów.

C twosz działa na granicy między śre-C dnimi wiekami a nowszymi czasy. Trzyma się on w kompozycyi i w przedstawieniu figur utrwalonych średniowiecznych pojęć przekazanych tradycya. Indywidualność jego znać w artystycznem ujeciu każdego zadania, które sobie stawia, w subtelniejszem opracowaniu kompozycyi, w dbałości o proporcye form ciała, w znajomości anatomii a najwidoczniej w zamiłowaniu do draperyi i stylizacyi tejże draperyi. Ma on szczególniej odmienny sposób traktowania fałdów. Fałdy te maja niespokojny układ, obok wielkich płaszczyzn o regularnych liniach widzimy faldy zdrobnione i pomiete.

Zamiłowanie to do dekoracyjnego traktowania i stylizowania draperyi przejął Stwosz niewątpliwie od współczesnej sztuki a zwłaszcza od rytowników, ale stylizacyę zastosował do snycerstwa i nadał jej odrębne piętno.

Upodobanie do charakterystyki twarzy przejął Stwosz także od współczesnej niemieckiej sztuki, ale charakterystyka jego jest głębszą i akcent jej silniejszy.

Znajomość anatomii tak niezwykła w północnej sztuce zbliża Stwosza do artystów epoki odrodzenia. Widać, że robi on anatomiczne studya. Skąd się to u Stwosza wzięło — nie wiadomo. Ale nietylko ta umiejętność jest Stwoszowi wspólną z artystami renesansu. Był on podobnie jak wielu z nich wszech-

stronnym. Zajmował się nietylko snycerstwem, ale kuł w kamieniu, odlewał w bronzie, był nietylko rzeźbiarzem ale także malarzem i rytownikiem a kto wie czy nie architektem, i przy tem zajmował się technicznemi studyami.

Renesans doszedł do niego zapewne o tyle, o ile stykał się z humanistami a głównie z Kallimachem. Sam nie zetknął się z dziełami włoskiej sztuki. Szczegóły, jak łuk okrągły, napisy o kształcie liter odrodzenia, to wszystko świadczy o wpływach renesansu ale wpływ ten był zapewne pośredni.

Naturalnie bierzemy tu w rachubę tylko działalność artysty w czasie pobytu w Polsce.

Brak Stwoszowi znajomości perspektywy i często konsekwencyi ruchu. Już jako rzeźbiarz nie kładł tej wagi na perspektywiczne studya, było to raczej zadaniem malarza a przytem nauka o perspektywie wyrabiała się dopiero we Włoszech i na północy na nią nie wiele zważano.

Charakter jego gwałtowny, nerwowy i niepohamowany przy ogromnej pracy, zaznaczył się w jego twórczości w walce z materyałem, który mu obrabiać przyszło.

Że Stwosz jest artystą nowożytnym pomimo tylu średniowiecznych cech, świadczy jego zapał do sztuki. Stawia on sobie trudne zadania po to, aby je pokonać — i w tem wyszukiwaniu trudności dla

większego efektu artystycznego, w tem, że tworzy dla sztuki a nie jak rzemieślnik, wydobywa się z pośród liczby cechowych towarzyszy i zalicza do nowoczesnych artystów świadomych swej woli i dróg.

Jest on pod tym względem poprzednikiem współczesnego sobie, ale znacznie młodszego niemieckiego i norymberskiego wielkiego artysty, Albrechta Dürera. Zasługa Stwosza jednakże o tyle jest większa, że nie był on jak Dürer we Włoszech, z wielką sztuką odrodzenia jak ten się nie zetknął, ale wszystko wysnuł z siebie i sobie zawdzięcza. A odnosi się to przedewszystkiem do pierwszej i najpiękniejszej epoki jego twórczości, do czasu pobytu w Krakowie.



Fig. 92.

Szczegół z ołtarza Maryackiego.





SPIS REPRODUKCYI DZIEŁ WITA STWOSZA

POMIESZCZONYCH W NINIEJSZEJ KSIĄŻCE.

RYCINY.	Zesłanie Ducha św fig. 36
Św. Genowefa fig. 6	Wniebowzięcie N. P. Maryi " 37
Najśw. P. Marya z Dzieciątkiem . tablica	Koronacya N. P. Maryi , 48
Madonna w alkierzu fig 7	Predella
Ścięcie św. Katarzyny Aleksandryjskiej " 8	
Kapitel gotycki	CZOZEGÓLY, ZADLIGE I FIGURY
Ścięcie św. Pawła " 10	SZCZEGÓŁY, TABLICE I FIGURY.
Święta Rodzina w Egipcie " 11	1, 2, 3, 5, 15, 16, 32, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44,
Wskrzeszenie Łazarza " 12	45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 85, 92.
Chrystus i jawnogrzesznica " 13	
Złożenie Chrystusa do grobu " 14	INNE RZEŻBY. fig
green was green to green the same and green the green the same and gre	118.
,	Krucyfiks tęczy Maryackiego ołtarza . 55, 56
RZEŹBY.	Żołnierze strzegący grobu Chrystusa . 57, 58
Wielki ołtarz w kościele Najśw. Maryi Panny.	Krucyfiks Maryackiego kościoła w na-
Zamknięty tablica	wie bocznej 59, 61
Otwarty "	Studyum do krucyfiksu bocznej nawy
Zaśnięcie Najśw. P. Maryi "	Maryackiego ołtarza fig. 60
	Chrystus na górze Oliwnej. Płasko-
PŁASKORZEZBY:	rzeźba wmurowana w ścianę domu
	przy placu Maryackim I. 8 " 62
Anioł zwiastuje Joachimowi Narodziny	Rzeźbiarskie szczegóły kaplicy cmen-
N. P. Maryi i spotkanie się św. Joa-	tarnej przy kościele św. Barbary . 64-66
chima ze św. Anną fig. 17	Św. Hieronim w katedrze na Wawelu fig. 67 Św. Ambroży w katedrze na Wawelu 68
Narodziny N. P. Maryi " 18	0.1
Ofiarowanie N. P. Maryi " 19	Grobowiec Kazimierza Jagiellończyka,
N. P. Marya podaje Jezusa arcykapła-	całość
nowi Symeonowi , 20 Jezus naucza w świątyni , 21	z tegoż grobowca 70–71
Doimania Chaustusa au O-maiau	Płaskorzeźby tumby tegoż grobowca · 72—75
I I amount a committee	Kapitele z tegoż grobowca 76–81
7.111	Nagrobek arcybiskupa Zbigniewa Ole-
71	śnickiego w katedrze gnieżnieńskiej fig. 82
Character materials de mieleiet	Grobowiec biskupa Piotra z Bnina
Trans Maria at graba Chamatana	w katedrze włocławskiej " 83
Chrystus jako (ogrodnik ukazuje się	Nagrobek Kallimacha w kościele OO.
Maryi Magdalenie 28 i 29	Dominikanów w Krakowie , 84
Anioł zwiastuje N. P. Maryi fig. 30	Szczegół
Boże Narodzenie	Głowa św. Jana w kościele OO. Ber-
Hold Trzech Króli " 32	nardynów w Krakowie " 86
Zmartwychwstanie	Grupa św. Anny Samotrzeciej w ko-
Wniebowstąpienie	ściele OO. Bernardynów w Krakowie " 87
, p	, , , , , , , , , , , , , , , , , , , ,

Grupa św. Anny Samotrzeciej w Mu-		PORZĄDEK TABLIC.	
zeum dyecezyalnem w Tarnowie . fi	g. 88	Najświętsza Panna Marya z Dzie-	
Madonna z Grybowa w Muzeum naro-		ciątkiem do str.	19
dowem w Krakowie ,	" 89	Ołtarz Maryacki. Zamknięty " "	30
Godło domu "pod Jaszczurkami" ,	,, 90	Ołtarz Maryacki. Otwarty " "	43
		Ołtarz Maryacki, Zaśnięcie Najśw.	
ARCHITEKTONICZNE PRACE.		Panny Maryi , , , ,	48
Kaplica cmentarna przy kościele św.		· · · · · · · · · · · · · · · · · · ·	51
Barbary w Krakowie fig	g. 63	Ołtarz Maryacki, Św. Piotr " "	53
Dziedziniec Biblioteki Jagiellońskiej . ,		Oltarz Maryacki, Sw. Jan " "	53

TREŚĆ.

	Str.		Str.
Wstęp	1	Model tego krucyfiksu w Muzeum naro-	76
ROZDZIAŁ I.		dowem	78
Stanowisko Stwosza w sztuce	3	Kaplica zmarłych	7 9
Data i miejsce urodzenia	3		
Pochodzenie wątpliwości	5	ROZDZIAŁ VII.	
Pobyt w Krakowie w latach 1463—1474.	5	Stwosza powołują do robót w katedrze.	
Rodzina, krewni artysty i ich siedziby .	5	Figury doktorów kościoła w nawie głównej	84
Wyjazd do Norymbergi i pobyt tamże	c	Grobowiec Kazimierza Jagiellończyka .	84
do r. 1477	6	ROZDZIAŁ VIII.	
ROZDZIAŁ II.		Wita Stwosza zatrudnia wyższe ducho-	
Gdzie się kształcił	7	wieństwo	101
Stan sztuki w Krakowie i Norymberdze		Grobowiec arcybiskupa Zbigniewa Ole-	
za chłopięcych jego lat	7	śnickiego	101
Kto na niego oddziałał	9	Grobowiec biskupa Piotra z Bnina	102
ROZDZIAŁ III.		Nagrobek Kallimacha	103
Mieszczaństwo krakowskie postanawia		ROZDZIAŁ IX.	
wznieść nowy ołtarz w parafialnym ko-		Rzeźby, które uważamy za dzieła Stwosza:	
ściele Najśw. P. Maryi, zbiera składki		Głowa św. Jana w kościele OO. Bernar-	
i wzywa Stwosza z Norymbergi do Kra-		dynów w Krakowie	107
kowa r. 1477	11	Grupa św. Anny Samotrzeciej	108
Założenie warsztatu i stosunki z Janem	12	Madonna w Muzeum narodowem	110
Heydekiem i Kallimachem	13	ROZDZIAŁ X.	
ROZDZIAŁ IV.		Dzieła kamieniarskie Stwosza. Wpływ jego	
Ryciny Wita Stwosza	17	na architekturę w Krakowie	112
O ile te ryciny świadczą o kształceniu		ROZDZIAŁ XI.	
się artysty	21	-,	
O wpływie Wohlgemuta i Schongauera	20	Rzeźby z warsztatu Stwosza lub pod wpły- wem Stwosza, ale z innych warsztatów	115
oraz o jego postępach i samodzielności	28	Tryptyk z Lusiny	116
ROZDZIAŁ V.		Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnień-	
Ołtarz Maryacki	30	skiej	118
ROZDZIAŁ VI.		ROZDZIAŁ XII.	
Inne rzeżby dla kościoła Maryackiego		Indywidualność Wita Stwosza a cechy	
i krucyfiks na tęczy	68	sztuce ówczesnej średniowiecznej wła-	
Żołnierze strzegący grobu Chrystusa	70	ściwe. Cechy artystów włoskiego odro-	
Stale	71	dzenia u tego artysty i znajomość ana-	
Prace Stwosza na cmentarzu Maryackiego	70	tomii, wszechstronność i świadomość	120
kościoła i krucyfiks Kalwaryi	72	artystycznych efektów	120







